

Cátia de Sousa  
Raínho

***Femme Fatale***

Influências na Cultura Visual e Cinema





**Cátia de Sousa  
Raínho**

## ***Femme Fatale***

### **Influências na Cultura Visual e Cinema**

Projeto apresentado ao IADE-U Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design e Cultura Visual, opção de especialização em Estudos de Cultura Visual realizada sob a orientação científica do Professor João Miranda e sob coorientação da Professora Filipa Farraia do IADE-U Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário.



## **o júri**

presidente

**Doutor Fernando Jorge Matias Sanches Oliveira**  
Professor Auxiliar do *Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário*

**Doutor Eduardo Cintra Coimbra Torres**  
Professor Auxiliar Convidado da *Faculdade de Ciências Humanas* da  
*Universidade Católica Portuguesa* de Lisboa

**Professor Doutor João Manuel da Silva Alves Miranda**  
Professor Assoc. do *Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário*



## palavras-chave

*Femme fatale*; origens; influências; cinema

## resumo

A *Femme Fatale* é a personagem que, através dos seus atributos e capacidades, seduz e engana em prol do seu querer.

Encontra-se, principalmente, retratada em géneros cinematográficos como *noir*, terror, *suspense* e ação. Mas, também, noutros meios como banda desenhada, videojogos, publicidade.

Possui características comuns na maior parte dos filmes (criminosa, fortemente sexual, poderosa, perigosa, inteligente, manipuladora, destrutiva...). No entanto, a mulher fatal pode assumir géneros, idades e maneiras de agir diferentes (pode seduzir e manipular, pode seduzir e matar, pode seduzir, manipular e levar alguém a matar).

O propósito do presente estudo consiste em saber como tal personagem, com traços tão vinculados, surgiu na história, como se tornou popular, como é representada no cinema até aos dias de hoje e qual o seu “potencial cultural” futuro.



**Keywords**

Fatale Female; Origins; Influences; Cinema

**abstract**

*Femme Fatale* is a character that uses her attributes and capabilities to seduce and deceive in her own favor.

She's mainly portrayed in different film genres like noir, horror, suspense and action, and in other media as well, like comics, video games and advertising too.

In the majority of films she has common features (she's a criminal, sexually strong, powerful, dangerous, clever, manipulative, destructive) However, the femme fatale can assume genders, ages and different ways of acting (she can seduce and manipulate or seduce and kill, and she can also mix all of these: seduce, manipulate to lead someone to kill for her). The main interest of this project persists in knowing how a character with those strong traits emerged in history, as well know how she has become popular, how is represented in contemporary cinema and what is her cultural potential future.





## Índice:

### Introdução

- Motivações	1
- Formulação da hipótese de trabalho	3
- Questões metodológicas	4
- Análise da bibliografia	7

Capítulo 1: <i>Femme Fatale</i> – origem e principais conceitos	9
---	---

Capítulo 2: <i>A Femme Fatale</i> no cinema de Hollywood	61
2.1 – Da libertação à repressão - até 1934	64
2.2 – Mulheres fatais no filme <i>Noir</i> - 1934/50	78
2.3 – <i>A Femme Fatale</i> é silenciada nos EUA - 1950/70	90
2.4 – <i>A Femme Fatale</i> na era dos movimentos feministas -1970...	104
2.5 – Estudo comparativo: <i>Double Indemnity</i> (1944) e <i>L.A. Confidential</i> (1997)	124

Reflexão – Aspectos conclusivos dos elementos estruturais da <i>femme fatale</i>	135
--	-----

### Capítulo 3: Projeto - Dossier do filme/videoclip

3.1 – Motivações	143
3.2 – Sinopse	144
3.3 – Tratamento – Ponto de vista	145
3.4 – Guião	147
3.5 – Estrutura narrativa	149
3.5.1 – Proposta de fotografia	150
3.5.2 – Proposta de som	151
3.6 – Localização	152
3.7 - Personagens	155

Conclusão	156
-----------	-----

Bibliografia:	158
- Documentários/Videografia	160
- Bibliografia online	163
- Bibliografia de imagens	167

#### Anexos:

- 1 Anotações sobre o documentário:	175
<i>The Pervert's Guide To Cinema</i>	
- 2 Storyboard do filme/videoclip	180
- 3 Cartaz “Festa Temática: <i>Sin City – A Dame To Kill For</i> ”	181

## Índice de Imagens:

<i>Lips</i> , Cindy Robinson, 2013	10
<i>Eve</i> , Anna Lea Merritt, 1877	16
<i>Penelope and the Suitors</i> , John William Waterhouse, 1912	22
<i>Circe Offering the Cup to Ulisses</i> , John William Waterhouse, 1891	23
<i>Sirens of the Seven Seas</i> , John Sidoryk, 2014	25
<i>Ulysses and the Sirens</i> , Herbert James Draper, 1910	27
<i>Evil</i> , Barbara Agreste, 2011	30
<i>Vénus de Urbino</i> , Ticiano, 1575	34
<i>La Maya Desnuda</i> , Goya, 1746	34
<i>Grande Odalisca</i> , Ingres, 1814	35
<i>Olympia</i> , Manet 1865	35
<i>Odalisca</i> , Horst P. Horst, 1943	36
<i>Recriação da Olympia de Manet</i> , Vera Mantero, 1993	36
<i>Ars Moriendi</i> , Joel Peter Within, 2007	37
<i>Olimpia</i> , Gabriel Abrantes, 2008	37
<i>Salome with the head of St John Baptiste</i> , Sandro Botticelli, 1488	39
<i>Salome with the head of John the Baptiste</i> , Bernardino Luini, 1527	40
<i>Salome with the head of John the Baptiste</i> , Caravaggio, 1607	40
<i>L'apparition</i> , Gustave Moreau, 1876	40
<i>The Climax</i> , Aubrey Beardsley, 1893	41
<i>Salome</i> , Aubrey Beardsley, 1894	41
<i>Salome</i> , Wilhelm Trübner, 1898	42
<i>Salome</i> , Edwin Hesser, 1926	42
<i>Salome</i> , Cheryl Barker, 2005	42
<i>Circe</i> , 1941	44
<i>P'Gell</i> , 1946	45
<i>Morgan Le Fay</i> , 1955	46
<i>Spy vs. Spy</i> , 1961	46
<i>Dra. Cyber</i>	47
<i>Poison Ivy</i> , 1966	48

Uma Thurman, como Poison Ivy no filme <i>Batman &amp; Robin</i> , 1997	49
<i>Speed Racer</i> , 1968	50
<i>Vampirella</i> , 1969	52
<i>White Queen</i>	53
<i>Star Sapphire</i> , 1973	54
<i>Tetra</i> , 1985	55
<i>Queen Bee</i> , 1988	56
<i>Lullaby</i>	57
<i>Knockout</i> , 1994	58
<i>Chytonna</i> , 1999	59
<i>Giganta</i>	60
<i>Attack of the 50 ft. Woman</i> , 1958	60
<i>Pola Negri</i>	65
<i>A Fool There Was</i> , Theda Bara, 1915	66
<i>Sex</i> , Louise Glaum, 1920	69
<i>Cobra</i> , Nita Naldi, 1925	71
<i>Temptress</i> , Greta Garbo, 1926	73
<i>The Blue Angel</i> , Marlene Dietrich, 1930	75
<i>Diamond Lil</i> , Mae West, 1928	77
<i>Smoke+Veil</i> , William Klein, 1958	79
<i>Gilda</i> , Rita Hayworth, 1946	80
<i>Ecstasy</i> , Hedy Lamarr, 1933	82
<i>The Killers</i> , Ava Gardner, 1946	85
<i>Bordertown</i> , Bette Davis, 1935	87
<i>The Strange Love of Martha Ivers</i> , Barbara Stanwick, 1946	89
Anita Ekberg	91
<i>And God Created Woman</i> , Brigitte Bardot, 1956	92
<i>Fuego</i> , Isabel Sarli, 1969	95
<i>Attack of the 50 Foot Woman</i> , Allison Hayes, 1958	97
<i>Cleopatra</i> , Elizabeth Taylor, 1963	100
<i>The Pit and the Pendulum</i> , Barbara Steele, 1961	102
<i>Tamara</i> , Jena Dewan Tatum, 2005	105

<i>Foxy Brown</i> , Pam Grier, 1974	106
<i>She Wolf of the SS</i> , Dyanne Thorne, 1975	108
<i>Howling II</i> , Sybil Danning, 1985	111
<i>Basic Instinct</i> , Sharon Stone, 1992	113
<i>Charlie's Angels</i> , Lucy Liu, 2000	116
<i>Original Sin</i> , Angelina Jolie, 2001	118
<i>Malena</i> , Monica Bellucci, 2000	120
<i>Out for Blood</i> , Jodi Lyn O'Keefe, 2004	123
<i>Double Indemnity</i> , 1944	126
<i>L.A. Confidential</i> , 1997	126



## **Introdução:**

### **- Motivações**

A realização do Projeto tendo como objetivo final a apresentação de uma curta metragem relacionada ao trabalho, advém já do anterior interesse pela imagem em movimento e cinema. O fascínio por determinados tópicos e problemáticas mais ligadas à história do Cinema no contexto da minha formação em Design e Cultura Visual (1º e 2º ciclos) levaram a que escolhesse o presente tema para a investigação e análise na qualidade de dissertação de Mestrado.

“O fascínio da beleza é sempre o véu que encobre um pesadelo”<sup>1</sup>

(Slavoj Žizek em *The Pervert's Guide To Cinema*)

Foi a frase impulsionadora da escolha do tema, um facto constante no quotidiano.

Relaciono, também, o percurso da minha vida na escolha desta frase no sentido em que fui atleta de alta competição em Danças de Salão, federada pela Federação Portuguesa de Dança Desportiva (FPDD) e nesta modalidade consoante as danças que interpretamos, tanto latinas como clássicas (10 danças), temos que dar ênfase ao papel que cada uma quer transmitir ao espectador (ex.: samba - é uma dança de espírito livre, chá chá chá - uma dança de pose/fotográfica, rumba - uma dança romântica em que tem que passar uma história de amor entre o par, tango - mistura o drama, a paixão, a sexualidade e a agressividade), todos estes efeitos cénicos entre cada dança, são acompanhados de um guarda roupa regrado, maquilhagem e muita técnica de olhar, sedução e interação com o público. É um grande exemplo do que se é, e da imagem que se quer passar.

A associação dos termos: beleza, sexo e morte estão presentemente visíveis em cartazes publicitários, media, e restantes meios de comunicação. Sendo termos tão comerciais e, mesmo assim, tão misteriosos quanto ao porquê das suas origens e desenvolvimentos ao longo das épocas (pois sempre foram fatores presentes na nossa comunicação). A constante associação feminina, o poder de atração que uma mulher, portadora de tais características, tem perante a sociedade, principalmente a parte

---

<sup>1</sup> Frase original: “The fascination of beauty is always the veil which covers up a nightmare”  
Consultado em: Žizek, S. (2006), *The Pervert's Guide To Cinema* [Filme]



masculina, tudo isto me a desejar realizar este projeto de investigação focado sobre a figura inquietante e, ao mesmo tempo, fascinante que é a *femme fatale*. Procurarei aí retratar as suas influências na cultura visual e o seu trespasse para o cinema. Onde iremos verificar as suas origens, as associações que se foram desencadeando e os primeiros “protótipos” já intitulados *femmes fatales*, ou, mulheres fatais.

- Formulação da hipótese de trabalho

Com o decorrer da dissertação dar-se-á a conhecer a personagem-tipo, que dá corpo e ênfase à *femme fatale* devido às suas características particulares. Apesar de ser um estereótipo culturalmente muito explorado, não se encontra facilmente, é difícil encontrar na bibliografia estudada uma definição clara e suficientemente consensual. Deste modo, a principal questão a esclarecer é:

Quais os denominadores comuns em todas as *femmes fatales*?

Procurarei ao longo das várias partes da minha pesquisa identificar e analisar os elementos característicos que permitam traçar o perfil típico da mulher fatal. Com isto tudo, também, pretendo obter resposta às seguintes questões: Qual a origem do termo *Femme Fatale*? Para responder a que necessidades? Como se transportou para o cinema? No que se transformou dentro do cinema?

Ou seja, desvinculando a questão principal da dissertação, para todas as outras dúvidas surgirão respostas mais fluídas, com associações menos complexas e cada vez mais fáceis e perceptíveis do que torna uma mulher numa *femme fatale*.

## - Questões metodológicas

Para a elaboração deste projeto recorri a várias abordagens metodológicas e diferentes técnicas de pesquisa consoante a natureza das fontes que procurei interpretar, na generalização do trabalho usei como métodos: Estudo de caso, que analisa, em detalhe, situações particulares. Sob condições limitadas, permite generalizações empíricas, ou seja, em geral, os estudos de caso representam a estratégia preferida quando se colocam questões do tipo “como” e “por que”, quando o pesquisador tem pouco controle sobre os eventos e quando o foco se encontra em fenómenos contemporâneos inseridos nalgum contexto da vida real. Pode-se complementar esses estudos de casos com dois outros tipos – estudos “exploratórios” e “descritivos”. (YIN, R., 1994, p.19). Como é o caso, logo no primeiro capítulo, a personagem bíblica Eva que foi estudada particularmente, e dela sucederam várias características que sustentam outras mulheres relevantes ao tema.

Também utilizei o Método comparativo, este deteta causas de diferenças ou semelhanças nos objetos de estudo, viabilizando propostas de explicações, ou seja, de um modo geral, a análise comparativa tem como objetivo identificar as semelhanças, diferenças ou a relação entre entidades distintas (Mills, 2008) ou ainda, de uma, ou mais, propriedades dos objetos a estudar (Sartori, 1994). O exame dessas semelhanças e diferenças pode levar à determinação das causas de um dado fenómeno (Ragin, 1981), ou contribuir para a avaliação de explicações alternativas (Collier, 1991).<sup>2</sup> Por outras palavras, possibilita a compreensão, explicação, interpretação, verificação ou falsificação, de generalizações (Sartori, 1991). Aqui, dou como exemplo, tanto o estudo comparativo entre Vénus/Olimpias, Salomé, como a banda desenhada, em que vários artistas, representaram ao longo das épocas (consoante o seu estilo e contexto histórico, modo de vida e de pensar...), o estereótipo de mulher fatal.

---

<sup>2</sup> página com entrada: *Políticas de desenvolvimento e cultura em pequenas e médias cidades europeias: Questões metodológicas na análise comparativa de estudos de caso*, descarregado de: [https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/5004/1/CIES\\_WP148\\_Elisabete%20Tomaz.pdf](https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/5004/1/CIES_WP148_Elisabete%20Tomaz.pdf)

Quanto à obtenção e tratamento de dados, os métodos utilizados foram o Qualitativo: Privilegia, na análise, o caso particular e operações que não implicam quantificação e medida quantificada, ou seja, a pesquisa qualitativa descreve a complexidade de determinado problema, sendo necessário compreender e classificar os processos dinâmicos vividos nos grupos, contribuir no processo de mudança, possibilitando o entendimento das mais variadas particularidades dos indivíduos.

De modo geral quantitativa é passível de ser medida em escala numérica e a qualitativa não (ROSENTAL; FRÉMONTIER-MURPHY, 2001).<sup>3</sup>

E o Estrutural: Na explicação de um dado fenómeno social, focaliza o carácter sistemático e global do mesmo.

Sucintamente, nos estudos de caso houve uma análise intensiva de uma situação particular e três modelos gerais: exploratório (através da pesquisa), descritivo (ao longo do Projeto) e prático (na realização final de um vídeo). O método mais utilizado foi o comparativo pois, evidencia regularidades ou constantes entre fenómenos ou organizações distintas. Tem como vantagens: apoiar a construção de hipóteses, fornecer elementos de verificação para abrir pistas para a explicação e exige a adaptação da teoria e procedimentos para que a comparação faça sentido.

Relativamente às técnicas de pesquisa que utilizei, foram: Pesquisa documental e Antropologia visual.

A Pesquisa documental é uma investigação da totalidade de documentos publicados sobre um tema específico de estudo, ou seja, a pesquisa documental recorre a fontes mais diversificadas e dispersas, sem tratamento analítico, tais como: tabelas estatísticas, jornais, revistas, relatórios, documentos oficiais, cartas, filmes, fotografias, pinturas, tapeçarias, relatórios de empresas, vídeos de programas de televisão, etc. (FONSECA, 2002, p. 32). Foi o primeiro passo que dei para me familiarizar com as referências históricas e associações paralelas (as primeiras investigações que fiz estiveram relacionadas com as *personas* mais adequadas em termos de características ao tema, começando pelo ponto mais recuado, personagens mitológicas como Lilith, Eva, Circe,...e daí, foram surgindo

---

<sup>3</sup> página com entrada: *Métodos Quantitativos e Qualitativos: um resgate teórico*, descarregado de: [http://www.unisc.br/portal/upload/com\\_arquivo/metodos\\_quantitativos\\_e\\_qualitativos\\_um\\_resgate\\_teorico.pdf](http://www.unisc.br/portal/upload/com_arquivo/metodos_quantitativos_e_qualitativos_um_resgate_teorico.pdf)

elementos e informações associadas que me permitiram desenvolver cada vez mais, e mais, a minha dissertação).

Quanto à Antropologia visual, é uma outra técnica operacional de pesquisa de campo que recorre à videografia para interpretar o comportamento humano, por exemplo, eu para melhor explicar e completar o meu tema, recorri ao Cinema de Hollywood e às 4 fases que o compõem (em termos de mulheres fatais) e trespasseias para um video experimental, realizado por mim, em que pretendo esclarecer visualmente o que referi literalmente.<sup>4</sup>

A dissertação foi escrita e referenciada segundo as normas APA (American Psychological Association).

---

<sup>4</sup> página com entrada: *Métodos de Pesquisa*, descarregado de: <http://www.metodo.mir.dynalias.org:8084> (22/01/2016)

- Análise da bibliografia

Serve esta parte do meu trabalho para indicar quais as principais obras de análise e as fontes primárias que foram utilizadas para a elaboração da dissertação. Começando pelas obras de análise, referirei, não todas as obras que usei durante a realização do trabalho mas, sim, as que mais foram consultadas e que contêm uma maior riqueza de informação sobre a personagem em estudo.

*The Femme Fatale - Images, Histories, Contexts*, um livro de Helen Hanson e Catherine O’Rawe, oferece uma introdução sobre o conhecimento da personagem *femme fatale*. A obra encontra-se dividida em quatro partes, sendo a primeira parte a mais importante para a minha pesquisa, dado que é aí que abordo a literatura e os estereótipos visuais, onde retrata Eva como a mãe de todas as mulheres fatais, as sereias e as suas imagens de som, o séc.XIX e a personagem Mata Hari.

*The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatal - The Kiss of Death*, um livro de Rebecca Stott, em que foi utilizado pelo facto de oferecer uma pequena biografia da personagem *femme fatale* e abordar as primeiras mulheres fatais como “vamps”.

Baseiei-me no *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, de Pierre Grimal, para conceber toda a informação sobre a feiticeira Circe e passagens da Odisseia.

Em *Sisters of Salome*, de Toni Bentley, fiz um pequeno resumo da história desta personagem bíblica que complementou a análise comparativa (anteriormente feita).

Toda a parte do cinema e do estudo das atrizes, as passagens mais importantes das suas vidas, foram retiradas do livro *Femme Fatale – Cinema’s most unforgettable lethal ladies*, de Dominique Mainon e James Ursini, que oferece uma vasta catalogação por épocas destas atrizes letais.

Para concluir as obras de análise, usei ainda, *Femmes Fatales – Feminism, Film Theory, and Psychoanalysis* (de Mary Ann Doane) e *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (de Laura Mulvey) para realizar a comparação entre os filmes *Double Indemnity* e *L.A. Confidential*, com abordagens a discursos feministas e psicanalíticos.

Quanto às fontes primárias, vou referir os 8 principais filmes que visionei onde a temática é clara e de referência para o tema (mais uma vez refiro que, numa vasta visualização de filmes relacionados ao tema, estes foram as principais influências para a realização da dissertação): *Double Indemnity* (1944) com Barbara Stanwyck, *Body Heat*

(1981) com Kathleen Turner, *Basic Instinct* (1992) com Sharon Stone, *Tamara* (2005) com Jenna Dewan Tatum, *Widow on the Hill* (2005) com Natasha Henstridge e *Nurse* (2013) com Paz de la Huerta.

Consultei, com frequência o site *IMDb – Movies, TV and Celebrities* <sup>5</sup> online, para obtenção de dados específicos de filmes e atrizes, bem como, realizadores, produtores... e o site não oficial *Scary Torrent – O terror nunca morre*<sup>6</sup>, que contém os filmes organizados por temas, o que facilitou a busca de filmes com mulheres fatais no âmbito do terror.

---

<sup>5</sup> página com entrada: *IMDb – Movies, TV and Celebrities*, descarregado de: <http://www.imdb.com> (18/03/2016)

<sup>6</sup> página com entrada: *Scary Torrent – O terror nunca morre*, descarregado de: <https://www.facebook.com/ScaryTorrent/> (18/03/2016)

## Capítulo 1

### Femme Fatale

- Origem e principais conceitos



Fig.1 - *Lips*, Cindy Robinson, 2013

A *femme fatale*<sup>7</sup> é um tipo de mulher fictício do final do séc. XIX. Foi fabricada, reconstruída e aparentemente necessária na expressão das culturas desta época (STOTT, R. 1992, p.9): uma parte do nosso imaginário expressa em arte, literatura e media. Um dos conceitos co-relacionados e que é importante no estudo desta personagem é o *eterno feminino*: o *eterno feminino* é um estereótipo psicológico (ou princípio filosófico) que idealiza um conceito imutável da "mulher". É, essencialmente, um componente de género, a crença de que homens e mulheres têm "essências" que não podem ser alteradas pelo tempo ou pelo ambiente (ABRAHAM, S. 2009, p.207).

---

<sup>7</sup> O termo *femme fatale* foi designado, pela primeira vez enquanto nome, em 1895 por Jules Claretie, no seu romance *La Vie en Paris* - "mulher atraente e perigosa" passando a constar no dicionário como "mulher atraente e perigosa que atrai os homens à dificuldade, perigo e situações desastrosas" – página com entrada "Femme Fatale" do dicionário etimológico *OnlineEtymology Dictionary*, descarregado de: <http://www.etymonline.com/index.php?term=femme+fatale> (04/03/2015)

Durante a dissertação, usei os seguintes critérios: *femme fatale* (termo em francês e itálico) aquando me refiro à personagem na forma ativa e formal, ou seja, enquanto definições, menções a filmes, títulos etc; e mulher fatal (a português) numa narrativa mais corrida, exemplos secundários etc.



Para Goethe, "mulher" simboliza contemplação pura, em contraste com a ação masculina (GILBERT, S., GUBAR, S. 1984, p.21).

O princípio feminino é ainda articulado por Nietzsche dentro de uma continuidade da vida e da morte com base, em grande parte, nas suas leituras da literatura grega antiga, uma vez que na cultura grega, o parto e os cuidados com os mortos eram geridos por mulheres (OPPEL, F.N. 2005, p.4).

A domesticidade e o poder de redimir e servir como guardião moral, também foram componentes do *eterno feminino* (OPPEL, F.N. 2005, p.4). As virtudes das mulheres eram privadas, enquanto as dos homens eram públicas (OPPEL, F.N. 2005, p.7).

Simone de Beauvoir considera o *eterno feminino* como um mito patriarcal que constrói a mulher como um sujeito passivo "erótico, que pode ser mãe e amamentar", excluindo o papel de um sujeito que sofre e age (BERGOFFEN, D. 1997, pp.143-144).

Esta noção de *eterno feminino* e de gerações que geram gerações, tiveram e transportam de época em época as suas características. Um ideal de mulher diferente, um ser transcendente e imaculado que se torna passivo perante o homem. Tais características foram subjugadas pela mulher fatal, esta contraria os princípios do *eterno feminino* e apresenta-se com um ser ativo, tratando o homem como o inverso – passivo.

Ligando este conceito característico da mulher fatal e passando para o facto de a sua sensualidade, também, ser um ponto-chave na sua definição, irei abordar (sucintamente) o aspeto da *sedução no cinema*: segundo Edgar Morin, além da maquiagem e das intervenções plásticas nas atrizes, a divinização das estrelas é potencializada pelo vestuário e pela fotografia. Para começar, as roupas distinguem-se dos personagens secundários dos filmes, o seu corpo é valorizado para que o mesmo aconteça do outro lado da tela, para que os espectadores enxerguem naquela imagem uma harmonia pitagórica e tenham empatia por ela. Essas estrelas têm que parecer divindades, transmitir sensações de beleza e poder, porém devem “tocar” os demais mortais, uma vez que eles precisam sentir empatia por ela, colocar-se naquele lugar, concluindo o processo de projeção-identificação.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> página com entrada “As estrelas: mito e sedução no cinema” da *Temática*, descarregado de: [http://www.insite.pro.br/2014/Julho/13resenha\\_estrelas\\_cinema.pdf](http://www.insite.pro.br/2014/Julho/13resenha_estrelas_cinema.pdf) (29/02/2016)

Algumas das primeiras aparições deste estereótipo feminino podem ser encontradas na Bíblia judaico-cristã. A primeira mulher - Eva, é uma *femme fatale*. Eva seduz Adão levando-o a pecar, e este torna-se o primeiro homem a desculpar-se a Deus pelo facto de Eva o ter feito pecar. O início de “pai cristão” da Igreja Tertuliana viria a condenar todas as mulheres como as primeiras pecadoras, proclamando-lhes: "Vós sois a porta de entrada do diabo" (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.10).

Existem lendas sobre a existência de uma primeira mulher de Adão (anterior a Eva), Lilith, descrita no folclore judaico. Lilith não era feita da costela de Adão mas, sim, da mesma terra que ele fora constituído, a ousadia de acreditar que ela era igual a ele. Foi expulsa do paraíso, inspirando várias lendas de sedução.<sup>9</sup>

O francês *femme fatale* significa, literalmente, "mulher fatal", é um termo que representa a encarnação humana de luxúria e perigos, intoxicados pelo fascínio do sexo e da morte, o que faz com que essas criaturas sejam tão fascinantes (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.10).

A *femme fatale* é uma criatura elegante e sensual, fisicamente ou emocionalmente perigosa para as suas vítimas do sexo masculino<sup>10</sup>. Ela é caracterizada, sobretudo, pelo seu efeito sobre os homens. Uma femme fatale não o pode ser, sem um homem estar presente, mesmo quando o seu fatalismo é direccionado a si mesma (STOTT, R. 1992, p.9). Estão, entre as suas principais características, a ligação ao crime, a sua sensualidade e sexualidade, confiança, poder, perigo, inteligência, elegância, independência, mistério, dominação, frígidez e destruição.<sup>11</sup>

Na segunda metade do século XIX, a figura do vampiro é predominantemente feminina (STOTT, R. 1992, p.9).

Michel Foucault (autor do livro *História da Sexualidade*) diz do século XIX: "Em nenhum outro período literário, penso eu, tem sido o sexo a mola mestra das obras da imaginação."

---

<sup>9</sup> página com entrada “Girls on Film: Why it’s time for Hollywood revive the femme fatale” da revista online *The Week*, descarregado de: <http://theweek.com/article/index/245231/girls-on-film-why-its-time-for-hollywood-to-revive-the-femme-fatale> (27/02/2015)

<sup>10</sup> idem, ibidem

<sup>11</sup> página com entrada “Mulher Fatal” da *Wikipédia, A Enciclopédia Livre*, descarregado de: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Mulher\\_fatal](https://pt.wikipedia.org/wiki/Mulher_fatal) (10/01/2015)

Ao contrário da agressividade, as armas da *femme fatale* são mais secretas e difíceis de descrever. Empregam inteligência e proezas sexuais para continuar a sua busca pelo poder.

Satisfaz as suas próprias necessidades pessoais ou desejos transgressivos, em vez de quaisquer ideais.

A *femme fatale* drena lentamente as suas vítimas com a sua moral, os seus valores, os seus amigos e, muitas vezes, o seu dinheiro. Ela é sexualmente insaciável e, pode até amar as suas vítimas à sua própria maneira mas, isso não a impede de levá-los à obsessão. Esgotamento resultante do homem que o leva à confusão e incapacidade de tomar decisões sensatas ou racionais. Os homens que perseguem o risco da *femme fatale* são traídos, humilhados, torturados e conduzidos à pobreza e desespero na busca da sua atenção.

Seduz e engana o herói, e outros homens, para obter algo que eles não dariam livremente atravessando, constantemente, a linha entre o bem e o mal.

Altera, com frequência a sua forma de interação, pode seduzir e matar, seduzir e levar o parceiro a matar... tudo através da sedução e manipulação (STOTT, R. 1992, p.9).

Os construtores deste estereótipo, nestes anos, raramente a nomearam de *femme fatale*, há uma variedade de nomes, ela aparece uma e outra vez, na arte, poesia e na ficção. Nas suas formas míticas ou na sua forma contemporânea, cruzando fronteiras de classe e raça (HANSON, H., O'RAWE, C. 2010, p.1).

Ela é uma esfinge egípcia, meia-humana, meia-animal. Ela é uma sedutora adolescente na Bíblia, Salomé. Ela é a primeira espia da Guerra Mundial, Mata Hari. Ela é a rainha do Mal em Branca de Neve. Ela é a rainha egípcia, Cleópatra. A imperatriz romana, Messalina. A governante bizantina, Theodora. O apóstolo controverso de Jesus, Maria Madalena... Todas estas mulheres e muitas mais foram transformadas em *femmes fatales* por historiadores do sexo masculino simplesmente porque exerceram tal como os homens da sua altura o fizeram, ou seja, de igual para igual, o mesmo poder independentemente do sexo (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.13).

A mulher fatal é um estereótipo nunca totalmente conhecido: ela está sempre além da definição. Esse senso de mistério, de uma identidade escondida além da superfície visível, é comum nas discussões/críticas da *femme fatale*.

Assim, a mulher fatal marca as fronteiras de raça e sexo, e a sua "escuridão" é o *tropo* perfeito entre a sua ilegibilidade e desconhecimento, ameaça de miscigenação,

“medos masculinos de uma feminilidade dominante” (HANSON, H., O’RAWE, C. 2010, p.3).

Dada toda esta explicação, e recapitulando, há que ter em conta que esta personagem-tipo não tem uma definição estável, nem é um estereótipo certo. Tanto pode ser ruiva, loira ou morena, baixa, alta... esta personagem apresenta determinadas características únicas e essas, sim, são aquelas que definem a mulher fatal, tornando-a especial e diferente de outros estereótipos femininos. O termo *femme fatale* foi designado, pela primeira vez, em 1895, num romance de Jules Claretie (*La Vie en Paris*), passando a constar no dicionário como “mulher atraente e perigosa que atrai os homens à dificuldade, perigo e situações desastrosas”. A definição foi incorporando ao longo dos anos mulheres astutas, fortes e com pensamentos e modos de agir diferentes e instáveis que contribuíram para dar continuidade ao termo *femme fatale*.

## Contextualização Histórica

Para seguir uma linha expositiva organizada de forma racional, optei por uma contextualização do ponto de vista cronológico, e o mesmo terá a seguinte construção:

Cultura Judaico-Cristã e Antiguidade Clássica nos quais, respetivamente, irei abordar Eva com o pecado primordial e de seguida a Odisseia de Homero com os seus exemplos femininos – Penélope; Circe e Sereias.

Época Medieval, onde irei referir um conjunto de demónios que assumiram a forma feminina e, através da sua persona, destróem, matam e imperam.

Século XIX – modernismo com correntes vanguardistas do Século XX, farei uma comparação nas artes plásticas entre as personagens Vénus/Olympia e Salomé.

E terminarei com o Século XX, um estudo de casos de Banda desenhada ao longo dos anos, e passarei para o Cinema de Hollywood e os seus principais filmes de mulheres fatais, juntamente com as atrizes que interpretam esses papéis.

Procurarei, agora, dar início aos estudos que examinam o caso paradigmático da imagem feminina na tradição judaico-cristã. Começarei por Eva, que poderá ser considerada antecedente da futura *femme fatale*.

## Eva

### –O Pecado Original



Fig.2 - *Eve*, Anna Lea Merritt, 1877

Eva, o estereótipo de *femme fatale*: tenta Adão a participar (com ela) num ato divinamente proibido a fim de obter conhecimento ilícito atraindo-o, assim, para a morte e, com ele, o resto da humanidade - Pecado primordial (HANSON, H., O'RAWE, C. 2010, p.35).

Desde a segunda metade do século XX, estudantes feministas (em particular) teriam empregue uma série de abordagens metodológicas para refutar a idéia de que a Bíblia representa Eva como uma mulher sedutora (HANSON, H., O'RAWE, C. 2010, p.35).

Vai-se abordar, de seguida, uma melhor estratégia feminista que poderia ser a de aceitar e reconsiderar, em vez de negar o papel de Eva como estereótipo de *femme fatale*.

É interessante notar que termos em hebraico como “queda”, “pecado”, e “desobediência” não aparecem no Génesis (HANSON, H., O'RAWE, C. 2010, p.36).

A sua ausência encoraja-nos a questionar o pressuposto de que Eva (tentação) destina-se à destruição de Adão e que o conhecimento que ela lhe oferece é fatal mas, pelo contrário, vai-se argumentar que o conhecimento que ela lhe oferece deveria ser chamado de "sabedoria", e que o objetivo da sua tentação não é a destruição mas, sim, a idade adulta.

Reavaliar o próprio estereótipo, dá-nos motivos para reavaliar as gerações de *femmes fatales* modernas, traçando as suas descendências de Eva.

A opinião apresentada, pela primeira vez, no século XIX por estudantes alemães, relata que o livro da Génesis entrelaça textos de diversas origens e perspectivas teológicas, e hoje é amplamente aceite.

Serão apresentadas duas contas diferentes de Criação. Esta primeira fase do relato da Criação contribui para a nossa compreensão da natureza da primeira *femme fatale* (HANSON, H., O'RAWE, C. 2010, p.36).

Segundo a versão Yahwista<sup>12</sup>, o nome "Adam" (Adão), vem da palavra hebraica que significa ha-d'a-da-m – terra. Estudiosos bíblicos têm notado, na representação, um Deus que cria os seres humanos a partir do barro e lhes dá vida (HANSON, H., O'RAWE, C. 2010, p.37).

Estabelecer este contexto bíblico é crucial para uma investigação da Génesis e a origem da primeira mulher letal. Quanto ao relato bíblico da ingestão do fruto, vai-se concentrar em três questões fundamentais relacionadas com a construção da *femme fatale*: motivação, histórias contadas e mortalidade (a quarta questão, atração, que alguns diriam que é o principal atributo da *femme fatale*, será tratado mais tarde, embora se possa notar que Adão expressa a sua atração por Eva na Génesis quando a chama de "osso dos meus ossos e carne da minha carne". Ele fala, literalmente, de acordo com o mito da origem) (HANSON, H., O'RAWE, C. 2010, pp.37-38).

Na secção 3 da Génesis (diálogo entre Deus, serpente, Adão e Eva) também conhecida como "juízo" e às vezes "punição", ocorre o facto de não podermos ter a certeza da motivação da mulher a comer o fruto, mesmo quando ela parece revelá-la. É um aspecto essencial da *femme fatale*. De facto, pode-se argumentar que é crucial para o seu fascínio. Estranhamente e de forma adequada, não há nenhuma menção da motivação nas definições de *femme fatale* encontradas no Dicionário de Inglês Oxford e na íntegra do Dicionário Webster: o primeiro define-a como "uma mulher perigosamente atraente", e este último como "uma mulher irresistivelmente atraente e, especialmente, aquela que conduz os

---

<sup>12</sup> Yahwista - críticos acharam duas versões para a criação do mundo no livro dos Génesis, uma "Yahwista," de 2:4 até 3:24, e a outra "Elohista," de 1:1 até 2:4. A versão "Yahwista" é considerada mais terrestre, mais pitoresca e poética, apresentando Deus de uma maneira mais humana, com ações e pensamentos humanos. Na versão "Elohista", Deus é apresentado como um ser mais elevado, como o regente do mundo, que cria tudo com a palavra mas, também é pobre em imagens, em representação própria. - página com entrada "Uma Pequena Conclusão sobre o Criticismo Bíblico Racionalista do Velho Testamento", do *Velho Testamento e o Criticismo Bíblico Racionalista* descarregado de: [http://www.fatheralexander.org/booklets/portuguese/biblical\\_criticism\\_pomazansky\\_p.htm](http://www.fatheralexander.org/booklets/portuguese/biblical_criticism_pomazansky_p.htm) (13/02/2015)

homens a situações difíceis, perigosas ou desastrosas; siren (nínfa)" (HANSON, H., O'RAWE, C. 2010, p.38).

Porque é que nós queremos saber o que fazem as mulheres fatais em tais situações?

O que fez Eva? (HANSON, H., O'RAWE, C. 2010, p.39)

A Génesis 3.6 oferece uma resposta. Eva come a fruta porque tem um valor nutricional delicioso e vai fazer os seus comedores sábios. É um verso notável. Pensamentos, especialmente os de uma mulher, são raramente relatados no Antigo Testamento, no entanto, o versículo 6 mostra o pensar de Eva, cuidadoso e racional antes de tomar a sua decisão (HANSON, H., O'RAWE, C. 2010, p.39).

O narrador não fornece tal processo para o pensamento de Adão que, simplesmente, pega o fruto e come. Além disso, no versículo 6, a serpente diz (nos versos 4 e 5) “Se comeres a fruta, não vais morrer. Os teus olhos se abrirão e serás como Deus, conhecendo o bem e o mal”. Eva omite qualquer referência a morrer, nem rejeita como uma ameaça. Isso pode significar que ela aceita o que a serpente diz e agora não tem medo de morrer mas, também, pode significar que ela não acredita na serpente e come o fruto de qualquer maneira sabendo que vai morrer. Estas possibilidades são importantes em relação à última parte do versículo 6: "Ela também deu ao seu marido, que estava com ela, e ele comeu ". O seu “presente” poderia ser, e foi, interpretado como infidelidade (ou, mais precisamente, a falta de amor por Adão) mas, aqui, a Bíblia é silenciosa sobre os motivos de Eva (HANSON, H., O'RAWE, C. 2010, p.39).

Se a primeira história se concentra numa pergunta da misteriosa serpente (“Será que Deus disse: "Tu não deves comer de qualquer árvore no jardim?"), a segunda história - "A serpente enganou-me, e eu comi" – adverte de uma pergunta da parte do Senhor. Mais uma vez, coloca-se a hipótese desta afirmação ser verdadeira, ou não. Sem dúvida, no reino do julgamento e punição, o valor das verdades das declarações (e motivações) são o principal. Mas, considerando a situação de Eva, ela fala com Deus todo-poderoso e não sabe o porquê dele pedir explicações ou, como ele irá responder à sua própria resposta (HANSON, H., O'RAWE, C. 2010, p.41).



Ao contrário de Adão, que culpa outro ser humano (“A mulher que deste para ficar comigo, deu-me o fruto da árvore e eu comi”) e parece o pior por isso, ela culpa a serpente que, aparentemente, não causa ofensa a Deus.

Além disso, ele admite candidamente, "eu comi". É verdade que ela não menciona que ofereceu o fruto a Adão mas, será que o deveria ter feito? Será que a sua sobrevivência não dependia dela contar uma boa história, uma história atraente? (HANSON, H., O'RAWE, C. 2010, p.41)

A morte foi adiada até que os seus filhos nascessem. É a última história que houve de Deus antes das consequências da ingestão do fruto, começando pela condenação da serpente (“Por teres feito isto, serás maldita entre todos os animais e entre todas as criaturas selvagens; pó comerás todos os dias da tua vida”). Desta forma, podemos ler esta sequência de eventos como uma demonstração do poder de persuasão da história de Eva (HANSON, H., O'RAWE, C. 2010, p.42). Uma resposta à questão de saber porque Eva oferece o fruto a Adão, agora surge mais claramente. Eva oferece a fruta a Adão, fazendo dele um parceiro - no crime, muitos diriam. Tentando o homem é a ação que define a *femme fatale*, como a definição do Dicionário Webster “aquela que conduz os homens a situações difíceis, perigosas ou desastrosas” (HANSON, H., O'RAWE, C. 2010, pp.42-43).

O que é mais difícil, perigoso ou (potencialmente) desastroso do que crescer, excepto não crescer? (HANSON, H., O'RAWE, C. 2010, p.43).

Eva faz de Adão um parceiro mas, um parceiro na vida adulta. Se lermos a história da Gênesis 3 como sendo sobre crescer em vez de pecado original, percebemos que Eva "sabe" que, para os dois sobreviverem (ou seja, terem filhos e criá-los), eles devem crescer o que significa, eventualmente, tornarem-se parceiros e cúmplices na vida adulta, com igual concordância. Ela é, nesta leitura, uma mulher sábia cujo conhecimento é a própria sabedoria. A sua ação e as suas consequências significam crescimento em idade adulta e, portanto, a natureza humana integral é indicada pelo dom de roupas: “Como seres humanos adquiriram sabedoria, isto é, tornaram-se mais semelhantes a Deus, eles começaram a usar roupas, o símbolo de uma humanidade diferente”.

A definição de Webster fala da *femme fatale* (singular) e os homens (plural).

Isto implica que todos os homens, ou apenas alguns homens, são atraídos pela *femme fatale*? (HANSON, H., O'RAWE, C. 2010, p.43)

A Gênesis 3 representa Adão como sendo passivo. Ele simplesmente come. Porque é que ele fez isso?

Podemos especular que a atratividade de Eva é justamente oferecer a chance de ser um homem adulto, para ser o parceiro de uma mulher adulta. Depois disso, ele culpa Eva para o que devia ter sido a sua decisão, como não há nenhuma sugestão de que ela usa a força ou violência no versículo 6, a passividade, a recusa de aceitar a responsabilidade, mesmo uma incapacidade de resistir a atratividade, são formas codificadas de imaturidade emocional da parte de Adão.

Por outras palavras, permite adicionar a qualificação de “imaturo” para a definição dos homens de Webster que são levados a situações difíceis, perigosas ou desastrosas.

A sua imaturidade faz com que a mulher seja atraente para eles mas, também, fatal.

Eva apresentou a escolha: ser parceiro (ou seja, um homem), ou permanecer uma criança, Adão parece optar por ser um parceiro mas, a escolha acaba por ser assustadora demais e, ele repudia-a. Parece que submeter-se a uma relação totalmente adulta é tão aterrorizante que é mais fácil culpar Eva e (simbolicamente) matá-la, do que compartilhar a “culpa” com a mesma (HANSON, H., O’RAWE, C. 2010, p.43).

A definição de Webster deveria ter, assim, talvez a seguinte redação à luz do que a Gênesis 3 nos permite ver sobre o modelo de mulher fatal:

Uma mulher sábia, hábil em contar histórias, irresistivelmente atraente para um homem imaturo que ela leva para a difícil e perigosa possibilidade de crescer, uma possibilidade que ele primeiro abraça e depois rejeita, com consequências desastrosas para si mesmo e para ela.

É uma redefinição que aumenta em vez de diminuir o fascínio duma *femme fatale*. (HANSON, H., O’RAWE, C. 2010, p. 43-44)

Recapitulando, este episódio da bíblia judaico-cristã foi baseado na sessão 3 do Gênesis, que é conhecida por *juízo* e, por vezes, *punição*. Tratei o assunto do pecado primordial (tentar Adão a participar com Eva num acto divinamente proibido, atraindo-o para a morte) e o objetivo foi traçar descendências com mulheres fatais atuais. Assim, a ingestão do fruto centrou-se em três aspectos principais: Motivação; Histórias Contadas e Mortalidade.

Na motivação, ocorre o facto de não podermos ter a certeza das motivações da mulher a comer o fruto, mesmo quando ela parece revelá-la, e esse é um aspeto principal da *femme fatale*, o mistério.

As Histórias Contadas são duas: a primeira – a tentação da serpente à ingestão do fruto; a segunda – a afirmação de Eva “a serpente enganou-me e eu comi”. Mais uma vez coloca-se em causa a veracidade da afirmação de Eva, e surgem duas situações: a de Eva – fala com Deus e não sabe o porquê dele lhe pedir explicações, ou não sabe como ele irá agir perante a sua resposta; e a situação de Adão – culpa outro ser humano (“A mulher que deste para ficar comigo, deu-me o fruto e eu comi”), admita ter comido. Eva não mencionou que deu o fruto a Adão mas, será que o deveria ter feito? Será que a sua sobrevivência não dependeria de contar uma boa história atraente?

O aspecto Mortalidade, por fim, trata da morte de Eva ser adiada até ao nascimento dos filhos e a serpente foi condenada maldita entre os animais.

Ou seja, esta sequência de eventos pode ser interpretada como uma demonstração do poder de persuasão da história de Eva.

Eva, sendo considerada o primeiro exemplo de mulher misteriosa, quanto aos seus pensamentos e ações, a tornam um objecto de estudo e referência ao termo *femme fatale*. Daqui parte um vasto estudo e associações a outras personagens femininas portadoras de personalidade forte e, sobretudo, astúcia e manipulação do sexo masculino.

Dado este exemplo, e seguindo os mesmos princípios de mulheres sábias, diferentes e dominadoras, ainda no âmbito da mitologia, a *Odisseia* de Homero também apresenta exemplos que ajudam ao estudo da personagem.

## Penélope



Fig.3 - *Penelope and the Suitors*, John William Waterhouse, 1912

Penélope, na mitologia grega, é a esposa de Ulisses.

Por vinte anos, Penélope esperou que o seu marido regressasse da Guerra de Tróia. A longa viagem de retorno de Ulisses é o tema da Odisseia, de Homero.

O pai de Penélope, com o passar dos anos e com a ausência de notícias sobre Ulisses, sugeriu que a filha casasse novamente, uma vez que era rodeada de pretendentes, Penélope, fiel ao seu marido, recusou, dizendo que esperaria a sua volta.

Diante da insistência do pai e para não desagradá-lo, ela resolveu aceitar a corte dos pretendentes, estabelecendo a condição de que o novo casamento só aconteceria quando terminasse de tecer um lençol para Laerte, pai de Ulisses. Com esse estratagema, ela esperava adiar o evento o máximo possível.

Durante o dia, aos olhos de todos, Penélope tecia, e à noite, secretamente, ela desmanchava todo o trabalho.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> página com entrada “Penélope” da Wikipédia, A Enciclopédia Livre, descarregado de: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Penélope> (17/01/2016)

## Circe



Fig.4 – *Circe Offering the Cup to Ulysses*, John William Waterhouse, 1891

É uma feiticeira, da mitologia grega, que aparece na Odisseia e nas lendas dos Argonautas. É filha do Sol e de Perse (filha do Oceano) ou, segundo outros autores, Hécate. Habita na ilha de Ea onde, na lenda odisseica, a mesma se localiza em Itália, hoje chamada Monte Circeu (GRIMAL, P. 1959, p.92).

Quando Ulisses aporta à ilha de Ea, manda metade da sua tripulação fazer um reconhecimento do espaço, o grupo de homens penetra a floresta e chegam a um vale onde avistam o palácio de Circe. Entram, e são recebidos pela própria que os convida a sentarem-se e a fazerem parte de um banquete. Euríloco (marinheiro que não teria entrado defensivamente e teria ficado a assistir) vê os seus companheiros, enquanto comem, a serem tocados por Circe com uma varinha e a serem transformados em animais (porcos, cães...) consoante a personalidade e caráter de cada um, de seguida, arrasta-os para os estábulos onde se encontra mais animais semelhantes. Euríloco ao deparar-se com todo o cenário, corre para contar a Ulisses, e este, decide ir ter com a feiticeira pessoalmente, para

encontrar os seus companheiros. Quando Ulisses caminhava pelos bosques na tentativa mental de arranjar solução de libertar os seus amigos, aparece-lhe o Deus Hermes, que lhe fornece o segredo para acabar com os feitiços da Circe. Nada mais que colocar uma planta mágica – moly – na poção que Circe lhe desse a tomar e, de seguida, bastaria puxar da espada para que Circe fizesse todos os juramentos que ele quisesse e que retirasse o feitiço aos amigos. Assim se sucedeu, Ulisses dirigiu-se ao palácio, teve a mesma receção que os seus companheiros, só que dada a altura da bebida, colocou a planta mágica lá dentro e, quando Circe lhe toca com a varinha, fica insensível ao feitiço e puxa da espada. Ela, ameaçada de morte, jura não lhe fazer mal e libertar todos os seus companheiros. Assim foi, todos voltaram à sua aparência normal e Ulisses ainda passou um mês junto dela ou, dizem outros, um ano. Durante esse tempo, Ulisses teve da feiticeira um filho chamado Telégano, segundo outras lendas teria, ainda, outro filho chamado Latino (também Calipso), ou até, mais três filhos – Romo, Âncias e Árdeas.

Também se lhe atribuem aventuras com o rei Pico, ou com Júpiter, do qual teria tipo um filho - deus Fauno (GRIMAL, P. 1959, p.92).

## Sereias



Fig.5 – *Sirens of the Seven Seas*, John Sidoryk, 2014

As sereias aparecem no XII livro da Odisseia de Homero (HANSON, H., O'RAWE, C. 2010, p.24).

Depois de voltar do submundo, Ulisses e os seus homens são recebidos por Circe, que os transforma em animais mas, tendo um caso com Ulisses, vira ajudante e prepara-os para a próxima etapa da sua viagem de volta para casa. Ela avisa-os de vários perigos à frente, um dos quais - as sereias – que cegam com feitiços qualquer homem vivo que vem a caminho. A alta canção emocionante das sereias vai hipnotizá-los e levá-los à morte (BRYANT, W. 1871, pp. 48-57).

Apesar das suas origens complexas (mulheres; seres híbridos; pássaros...), com associações etimológicas a abelhas (vozes melosas), as sereias (sempre plural) introduziram no imaginário da cultura ocidental a alteridade radical que liga o feminino com o que é excessivo de ordem social e, portanto, relacionando o não-humano com o pré-humano/pré-histórico, natureza, material e dominação imaginativa que por si só produz a identidade entre o social, o cultural e o masculino... (HANSON, H., O'RAWE, C. 2010, p.24).

Assim, a canção das sereias, oferece algo radicalmente perigoso: oferece prazer, tempo de suspensão sem trabalho, ou seja, o que lhes dá gozo, traz-lhes a morte.

A atração das sereias pode ser traduzida em Femmes Fatales no aspecto em que o prazer, está associado à morte (HANSON, H., O'RAWE, C. 2010, p.25).

Faz-se, assim, uma chamada de atenção para três coisas:

Em primeiro lugar, as sereias são uma imagem de som encantador, não de vista. O som viaja através do espaço. Através da sua fonte, entra e vibra dentro de um outro corpo, mexendo com o mesmo e com a sua memória. Eles podem ficar hipnotizados - atraídos pelo som de uma outra fonte oral e bucal. O seu som sugere, não só, o sair do orifício do corpo mas, também, a cavidade da garganta estar associada à cavidade genital do corpo da mulher (HANSON, H., O'RAWE, C. 2010, p.26).

Segundo, o facto das sereias se encontrarem num prado. Não há menção de rochas ou morte por naufrágio - nem mesmo canibalismo. Portanto, as sereias parecem representar um desperdício, o consumo sem sentido de vida, resultante do que, no entanto, parece delicioso. Arrastando os homens de volta a um pré-formado estado atemporal de felicidade oral e acústico, recapturando o ar de infância, se não ao infantil. O registo das sereias conduz os marinheiros a um imaginário patriarcal (em que eles obtêm o poder) e, assim, os atrai a uma memória regressiva perigosa.

E, por último, o facto de este conto épico pagão *The Odyssey* oferecer algo de relevante para o estudo da femme fatale no cinema imaginário do séc.XX (HANSON, H., O'RAWE, C. 2010, p.26).





Fig.6 - *Ulysses and the Sirens*, Herbert James Draper, 1910

Em 1909, o pintor vitoriano Herbert Draper (1863-1920) pintou uma vasta coleção clássica, “Ulisses e as Sereias” (Leeds City Art Gallery). Criada no auge da transição do período da pintura narrativa ao início do cinema. Desnuda o conjunto complexo de textos simbólicos e poéticos por meio de uma imagem oferecida (HANSON, H., O’RAWE, C. 2010, p.33).

A sua tradução distorce o poder do som das sereias, como apelo erótico, para a visão que provoca uma perda radical da ambiguidade que é fundamental na Odisseia de Homero.

Alguns comentadores, facilmente, elogiaram a pintura pelo seu contraste entre valores normais (Odysseus e seus homens) e as estranhas formas, sobrenaturais, das sereias cantantes. Um escritor continua: "Nós somos feitos para sentir como essas criaturas do

mar, sem alma, são cruéis. Cujos rostos são impiedosos e cuja respiração é o mandato da morte” (HANSON, H., O’RAWE, C. 2010, p.33).

Foi escolhida a pintura porque é um exercício visual na vinda do cinema. O cinema veio traduzir o mítico material para personagens e tramas contemporâneos.

A mulher fatal do cinema teria que reencontrar o seu poder mítico em formas não-míticas de histórias do século e do quotidiano. Além destes aspectos, o fascínio fatal da diferença sexual feminina seria instalada no fascínio e perigo do cinema como uma envolvimento, suspense e entretenimento audiovisual (HANSON, H., O’RAWE, C. 2010, p.34).

O que é o encantamento do canto das sereias?

Para responder a esta pergunta, o artista visual tem que dar plasticidade a duas dimensões imateriais: som e sexualidade. As sereias, apontam feminilidade de som e projeção. Ulysses e os seus marinheiros usaram cera nos ouvidos, Ulisses amarrou-se ao mastro para que não ouvisse o canto e pudesse sobreviver ao encontro.

Psicanaliticamente falando, o som é uma mistura de intimidade e exterioridade (HANSON, H., O’RAWE, C. 2010, p.34).

De acordo com Ackbar Abbas<sup>14</sup> (em 1999), o perigo que as sereias representam é o de fascínio - o fascínio da poesia apaixonante do épico, da própria obra de arte e, especialmente, a cinematográfica que, para primeira vez, por meio de suas tecnologias exclusivas, combinam música, som, voz e imagem, com a duração de narrativa que cativa os sujeitos. É um feitiço imaginário envolvente (HANSON, H., O’RAWE, C. 2010, p.36).

Mesmo as sereias sabendo tudo o que aconteceu, elas exigem o futuro como preço do conhecimento e promessa de um retorno feliz, o mesmo é o engano com o qual o passado enreda aquele que anseia por isso (HANSON, H., O’RAWE, C. 2010, p.38).

Portanto, as sereias representam tudo o que os homens têm de renunciar, a fim de se tornarem viris e individualizados. As sereias representam o verdadeiro poder que deve ser,

---

<sup>14</sup> Ackbar Abbas: professor de literatura comparativa na universidade da Califórnia. Os principais temas das suas pesquisas são: globalização, Hong Kong, cultura chinesa, teoria crítica, arquitetura e cinema. - página com entrada “Ackbar Abbas” da *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, descarregado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ackbar\\_Abbas](https://en.wikipedia.org/wiki/Ackbar_Abbas) (05/11/2015)

severamente, combatido (por exemplo: Ulisses, o herói moderno nos mares, vítima do perigo sexual feminino) (HANSON, H., O'RAWE, C. 2010, p.38).

Procurarei recapitular os aspectos mais importantes da aventura de Ulisses que seguimos até aqui: desta parte da Odisseia, optei por retratar três figuras femininas presentes ao longo da narrativa.

Penélope, esposa de Ulisses, não como uma mulher letal mas, sim, pela sua astúcia, inteligência e método discursivo. Ou seja, após a insistência do seu pai em casa-la (novamente) devido à ausência de Ulisses, Penélope soluciona toda esta insistência com uma manobra inteligente de distração, diz ao pai que volta a casar quando acabar de tecer uma tapeçaria. O qual é tecido durante o dia aos olhos de todos e desmanchado durante a noite prolongando, assim, o possível casamento. Para além de toda esta ideia fantástica e meticulosamente pensada, é ainda de frisar que Penélope também vivia cercada de pretendentes - das características essenciais de mulheres fatais.

Com Circe a história é, claramente, esclarecedora quanto à sua personalidade sedutora, manipuladora e transgressora. Mesmo tendo sido “vencida” por Ulisses, acabou por conquistá-lo e ter um caso com ele.

As sereias são, nesta secção, a “espécie” com origens mais complexas. Seres híbridos, metade mulher/animal e com associações a abelhas (vozes melosas). E foquei-me em três aspectos essenciais: Imagem de Som, Prado e Odisseia.

Serem uma Imagem de Som encantador, não de vista. O som sugere, não só, o sair do orifício do corpo mas, a cavidade da garganta estar ligada à cavidade genital da mulher.

Encontram-se num Prado, capturando o lado infantil e feliz dos marinheiros, relaxando-os e atraindo-os ao perigo através da memória regressiva.

E, por fim, a Odisseia oferecer algo de relevante para o estudo da mulher fatal no cinema do séc. XX.

Tudo isto envolto numa luta de masculinidade/feminilidade.

Passando de exemplos mitológicos (que reforçam uma definição e sugerem sempre algum acrescento à forma, personalidade e características da personagem), vou agora fazer uma ligação à Idade Medieval onde vou abordar um conjunto de demónios que assumiram a forma feminina a fim de seduzir, enloquecer e matar.

## Demónios

- femininos <sup>15</sup>



Fig.7- *Evil*, Barbara Agreste, 2011

Segue uma catalogação de demónios femininos (de várias regiões, religiões, raças,...) com características comuns ao estereótipo de *femme fatale*.

*Aaba*: demónio feminino, de beleza irresistível, com o poder de se apresentar como mulher e seduzir quem bem desejasse. Contudo, curiosamente, era incapaz de presenciar derramamento de sangue.

*Aluga* ou *Alougua*: demónio feminino que era, ao mesmo tempo, dominadora e vampira, acostumada a levar os homens à exaustão e depois ao suicídio.

*Bast*: deusa egípcia do prazer, representada por um gato.

*Belfegor* ou *Belphegor*: o demónio das descobertas, seduz os homens com a distribuição de riquezas. Algumas vezes aparece como uma mulher jovem e sedutora.

---

<sup>15</sup> página com entrada “Anjos e Demônios” do Instituto de Pesquisas Psíquicas Imagick , descarregado de: <http://www.imagick.org.br/pagmag/themas2/anjos%20e%20demonios.html> (20/11/2015)

Alguns rabinos dizem que ele está sentado numa cadeira e, nessa posição, foi representado por Bosh, pintor, escultor e gravador holandês (1462-1516), no "Jardim das Delícias".

*Buh-Van-She* ou *Boabhan Sith*: vampira escocesa. Uma fada-demónio.

*Damballa*: deusa serpente do Voodoo.

*Empusa*: demónio da "Meia-Noite", surge com os mais variados disfarces. Costuma surgir como uma bela mulher, com o pé esquerdo feito de bronze, outras vezes, com um casco de mula. Na Rússia, era temido porque aparecia à "Meia-Noite" na época da colheita, como uma viúva, e costumava quebrar os braços e as pernas dos trabalhadores. Tinha a sensualidade dos vampiros pela carne humana. Enviado à Terra pelas divindades infernais para atacar os viajantes, sugando as suas vítimas.

*Hecate*: deusa grega do mundo subterrâneo e feitiçaria.

*Hel*: deusa alemã da morte. Uma deusa pagã da tortura e da punição.

*Ishtar*: deusa babilónica da fertilidade.

*Jahi*: demónio feminino que foi beijado por Ahriman introduzindo, assim, a menstruação no mundo. Ahriman representa o príncipe do mal, e o seu oposto, Ormuzd, o príncipe do bem, que deve acabar por vencer.

*Kali* ou *Cali*: (Hindu) filha de Shiva, alta sacerdotisa de Thuggees. Deusa indiana de magia negra. Nome dos seus seguidores: dakinis.

*Lâmias*: vampiras gregas. "Génios femininos que atacavam os jovens sugando-lhes o sangue".

*Mania*: deusa etrusca do inferno.

*Metzli*: deusa azteca da noite.

*Nasu*: representa o demónio feminino que se alimenta de corpos que acabaram de morrer, ou, que já se encontram em estado de putrefação. Surgem com se fossem borboletas. A sua residência é o Inferno, no monte Elbroug.

*Perséfone*: deusa do Inferno, filha de Júpiter e Ceres, mulher de Plutão. É a mãe das fúrias.

*Proserpine*: rainha grega do mundo subterrâneo.

*Rakshasa*: a feiticeira vampira indiana.

*Sekhmet*: deusa egípcia da vingança.

*Súcubos* ou *Succubus*: demónio feminino, em oposição aos Íncubos, tenta os homens durante o sono, nada a detém até conseguir que eles cooperem com ela. Estes demónios costumam visitar os solitários, monges e pastores, aproveitando-se dos seus jejuns e abstinências. Reanimam cadáveres que depois de uma noite de amor, voltam ao estado carnal. Muitas vezes, dizem, tomam a forma da pessoa amada. Esta é uma raça menos conhecida de vampiras europeias. A maneira mais comum de se alimentarem é tendo relações sexuais com as suas vítimas, deixando-as exaustas e depois alimentando-se da energia dispersada no acto sexual. Elas podem entrar numa casa sem serem convidadas e tomar a aparência de qualquer pessoa. Geralmente visitarão as suas vítimas mais de uma vez. A vítima de uma Succubus interpretará as visitas como sonhos. A versão masculina de um Succubus é um Íncubus. São vampiras da Europa Medieval.

Recapitulando: o conjunto de demónios, analisados acima, assume a forma feminina e sedutora para capturar as suas vítimas. Dentro do feminino, os seus papéis são diversos (desde vampiras, a viúvas, serpentes, borboletas...). As formas de ataque também diferem (sugam a vítima até à exaustão, mutilações, suicídios...) e fazem, assim, uma ótima ligação (realista ou alusiva) ao estereótipo que se entende como *femme fatale*.

Partindo para o século XIX, com correntes vanguardistas do Século XX, irei fazer um estudo de comparação nas artes plásticas de dois casos: Vénus/Olympia e a personagem bíblica Salomé, através de uma pequena catalogação de imagens e explicação da evolução das mesmas ao longo das épocas.



## Estudo comparativo nas Artes Plásticas

### - Análise das Olímpias/Vénus

Fazendo uma análise visual das Olímpias ao longo da história de arte, podemos compreender como a cultura visual mudou. Começando com a Vénus de Urbino, 1575, de Ticiano renascentista, a mulher é a deusa do amor, por isso não foi censurada pela igreja.



Fig.8 - *Vénus de Urbino*, Ticiano, 1575

Goya, em 1746, pinta “La Maya Desnuda”, que é a duquesa de Alba, sua amante. Isto representou um enorme desafio social já que era uma duquesa mas, ao contrário da Olympia de Manet, uma duquesa pode posar como prostituta mas, uma prostituta não pode posar só por isso mesmo, ser uma prostituta.



Fig.9 - *La Maya Desnuda*, Goya, 1746



A terceira pintura a ser analisada é a Grande Odalisca de Ingres, 1814, aqui, não se sabe se é prostituta e se tem pudor no olhar e na pose, está de costas.

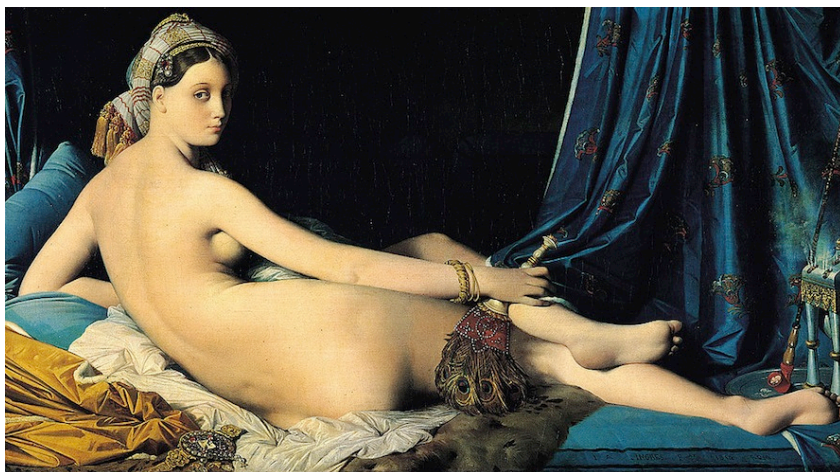


Fig.10 - *Grande Odalisca*, Ingres, 1814

Olympia de Manet, exibida no Grand Saloon do Palácio do Louvre em 1865. As razões do escândalo com esta pintura prendem-se primeiro porque a Olympia é facilmente identificável pelos frequentadores da elite Parisiense, já que é uma prostituta de alta roda muito conhecida. A segunda razão é porque ela não tem pudor.



Fig.11 - *Olympia*, Manet 1865

Horst P. Horst um conhecido fotógrafo de moda cria, em 1943, a Odalisca em pose encenada, num retrato a preto e branco.



Fig.12 - *Odalisca*, Horst P. Horst, 1943

Em 1993, a bailarina Vera Mantero recria a Olympia de Manet, num vídeo de 15 minutos, onde a artista mantém a pose e olhar imóvel para o espectador.



Fig.13 - *Recriação da Olympia de Manet*, Vera Mantero, 1993

Joel Peter Within em 2007 recria uma versão negra, chamada *Ars Moriendi*, onde explora relações da beleza do corpo feminino e a fealdade.





Fig.14 - *Ars Moriendi*, Joel Peter Within, 2007

Gabriel Abrantes, em 2008, cria a sua Olympia que é um homem acompanhado por uma criada e um gato preto.



Fig.15 - *Olimpia*, Gabriel Abrantes, 2008

Assim, recapitulando, a mudança de atitude das diversas Olympias, não só mostram a mudança de mentalidades ao longo dos anos mas, como a contemporaneidade nos olha nos olhos, de frente, não há separação, há uma democratização e, simultaneamente, o ser observado é uma dominação. Exemplos representados por amantes, prostitutas, bailarinas e, até, simples modelos femininos e (para terminar) masculino. Todas estas características de mistério, pudor ou despudor, provocação e, até de fatalidade (*Ars Moriendi de Joel Peter Within*, 2007), ligam ao tema e desenrolar da história sobre a personagem mulher fatal.

- Análise das personagens Salomé

Novamente, através de uma análise visual da evolução histórica de Salomé, compreende-se a mudança que houve na cultura. Começando com Botticelli em 1488 (inícios do renascimento), Salomé está a sair da prisão vedada em que São João Baptista foi mantido prisioneiro.<sup>16</sup>



Fig.16 - *Salome with the head of St John Baptiste*, Sandro Botticelli, 1488

Nos anos de 1527 e 1607, Luini (renascentista italiano) e Caravaggio (pintor barroco italiano), respetivamente, pintaram *Salome with the head of John the Baptist*, o assunto pictórico da mulher que decapita um homem ou, como no caso de Salomé, decapitam-no por ela, obviamente, fornece uma ligação que expressa o medo do sexo masculino das mulheres nas últimas décadas do século XIX, e essa ligação tem uma história longa e complexa nas artes, em que as mulheres aparecem como heroínas. Considerando Salomé, emblema da sexualidade feminina perigosa e destrutiva.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> página com entrada “Salome with the Head of St John the Baptist” da *Wikiart, Visual Art Encyclopedia*, descarregado de: <http://www.wikiart.org/en/sandro-botticelli/salome-with-the-head-of-st-john-the-baptist> (17/02/2016)

<sup>17</sup> página com entrada “Morte de João Batista” de *De Arte em Arte*, descarregado de: <http://deniseludwig.blogspot.pt/2013/06/arte-em-pinturas-de-sao-joao-batista.html> (17/02/2016)

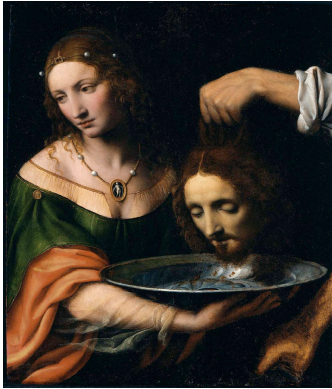


Fig.17 - *Salome with the head of John the Baptist*, Bernardino Luini, 1527



Fig.18 - *Salome with the head of John the Baptist*, Caravaggio, 1607

*L'Apparition* de Gustave Moreau, 1876 mostra Salomé a dançar defronte de uma visão da cabeça de João Batista. Numa festa do aniversário de Herodes Antipas, Salomé dança na frente do rei e do seu convidado, agradando-o tanto que ele promete-lhe (a ela) tudo o que desejasse, Salomé pede a cabeça de João numa bandeja.<sup>18</sup> A representação visual já é mais ousada em relação às anteriores, até pelo facto de envolver uma “aparição” e Salomé ser uma dançarina exótica.



Fig.19 - *L'apparition*, Gustave Moreau, 1876

<sup>18</sup> página com entrada “L’Apparition” da *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, descarregado de: <https://en.wikipedia.org/wiki/L%27Apparition> (17/02/2016)

Salome de Oscar Wilde pintada por Beardsley, *Salome* e *The Climax*, são os tratamentos mais notórios de mulher fatal. Uma versão diabólica (criança/mulher) de Dora (de David Copperfield) e Lolita.



Fig.20 - *The Climax*, Aubrey Beardsley, 1893



Fig.21 - *Salome*, Aubrey Beardsley, 1894

*Salome* de Wilhelm Trübner em 1898, já se encontra representada de uma forma muito mais desinibida, em contraste com a mãe-natureza, carregando a cabeça de S. João Batista.

Kathryn Stanley como *Salome*, em 1926 num retrato pictórico de Edwin Hesser, ergue a cabeça do morto nas suas mãos e olha-o nos olhos, um desafio de olhar totalmente provocador, não exibido até à data. "Tu rejeitaste-me. Tu proferiste palavras más contra mim. Tu tinhas-me como uma prostituta para ti, agora, eu Salomé, filha de Herodias, Princesa da Judéia, ainda vivo e tu estás morto! A tua cabeça pertence-me! - Oscar Wilde, *Salome*<sup>19</sup>

<sup>19</sup> página com entrada "Old Hollywood" da *Old Hollywood*, *tumblr*, descarregado de: <http://oldhollywood.tumblr.com/post/3356615049/kathryn-stanley-as-salome-1926-photo-by-edwin> (17/02/2016)





Fig.22 - *Salome*, Wilhelm Trübner, 1898



Fig.23 - *Salome*, Edwin Hesser, 1926

Por último, Cheryl Barker como *Salome*, 2005, numa Ópera em English International Opera, transcende todas as representações até ao momento, com uma performance super violenta e sanguinária. O excerto da cena representada na imagem dá-se pelo nome “Daddy’s girl is the *femme fatale*?”.

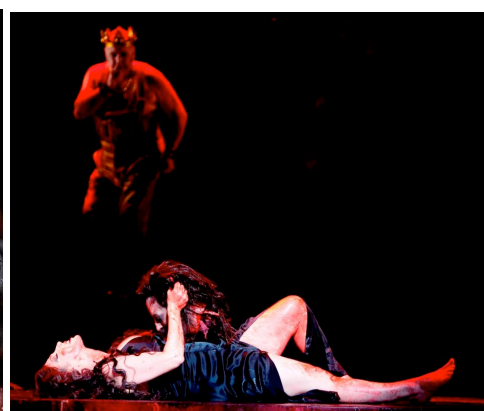


Fig.24 - *Salome*, Cheryl Barker, 2005



Feita a análise, recapitulo a história desta personagem bíblica, Salomé, como um dos maiores mitos na produção artística do final do século XIX e uma fonte de inspiração constante para pintores, poetas e músicos daquela época.

De algumas linhas escassas nos Evangelhos do Novo Testamento de Marco e Mateus (nem mesmo chamada pelo nome) Salomé, de notória reputação, nasceu como a mulher responsável pela morte de João Batista, o profeta que pregava a vinda de Cristo (BENTLEY, T. 2002, p.31).

Tornou-se lenda, servindo as idéias dos homens, desejos e medos sobre a imagem de Mulher Erótica. Foi retratada em, praticamente, todos os estilos de arte através dos tempos gregos, orientais, bizantinos, gótico, barroco e em todos os meios de manuscritos para execuções de milagres, afrescos, gravuras em mosaicos e óleos (BENTLEY, T. 2002, p.31).

Assim, encontram-se todas estas fases e definições representadas desde o período pré renascentista até aos dias atuais através destes meros exemplos, num mundo de representações visuais nas artes plásticas.

Aproveitando esta catalogação histórica de imagens nas artes plásticas, estabeleço ligação com a banda desenhada, o conceito de análise será, também, pela ordem cronológica, e irei abordar vários casos de personagens que encarnaram a *femme fatale* em quadradinhos.

## Banda Desenhada

### Circe (1941) <sup>20</sup>



Fig.25 - Circe, 1941

<sup>20</sup> página com entrada “Malvadas, vilãs & femme fatales” de *Papo de Homem*, descarregado de: <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/> (26/10/2015)

## P'Gell

### - Origem

A mulher conhecida como P'Gell, era uma jovem francesa que amava um médico que trabalhou em países do terceiro mundo. Depois do médico ter sido assassinado no trabalho, P'Gell devastada e desiludida, vira-se para uma vida de crime. Usa a sua beleza e charme feminino para seduzir e casar-se com uma sucessão de homens ricos mas, os seus casamentos não duram muito tempo. Os seus maridos sempre morrem sob circunstâncias misteriosas P'Gell, então, usando a riqueza herdada, reconstrói um crescente império criminoso com sede em Istambul.

### - Criação

P'Gell foi criada pelo famoso cartoonista Will Eisner em 1946, sendo considerada uma das piores *femmes fatales* em banda desenhada.

Conseguiu o 52º lugar das 100 personagens mais sexys.<sup>21</sup>

A maior mulher fatal, a um passo de devorar Spirit (polícia/detetive).

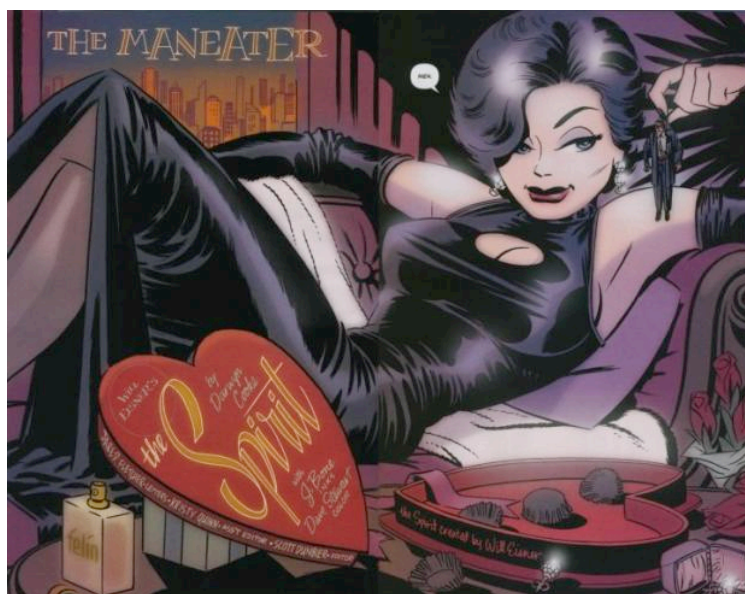


Fig.26 – P'Gell, 1946

<sup>21</sup> página com entrada “P’Gell” de *Comic Vine*, descarregado de: <http://www.comicvine.com/pgell/4005-56213/> (26/10/2015)

### Morgana Le Fey (1955)



Fig.27 – *Morgan Le Fay*, 1955

### Spy vs. Spy

Da Revista *Mad*, em 1961, aparecia a Grey Lady. Os dois “Spys” eram apaixonados por ela e, ela não tinha pena nenhuma, usava aquele amor para (melhor) acabar com eles.<sup>22</sup>



Fig.28 – *Spy vs. Spy*, 1961

<sup>22</sup> página com entrada “Malvadas, vilãs & femme fatales” de *Papo de Homem*, descarregado de: <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/> (26/10/2015)



## Dra. Cyber

(Inimiga da Wonder Woman na década de 60)

Aqui, Cyber mostra a sua força do mal a Steve Trevor e é bem sincera: primeiro vão jantar juntos, civilizadamente, e depois ela irá matá-lo. Não só ela irá acabar com ele, como quer que ele saiba disso, e tem prazer em comentar o assunto de forma leve, como se não fosse nada demais.

Dra. Cyber acha uma tristeza ter que acabar com ele mas, a hipótese de poupar a sua vida nem lhe passa pela cabeça.<sup>23</sup>



Fig.29 – Dra. Cyber

<sup>23</sup> página com entrada “Malvadas, vilãs & femme fatales” de *Papo de Homem*, descarregado de: <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/> (26/10/2015)

## Poison Ivy

(inimiga de Batman, 1ª aparição em 1966)

### Origem:

Dra. Pamela Lillian Isley, após cometer um roubo, foi envenenada pelo seu cúmplice, Jason Woodrue mas, em vez de morrer, desenvolveu imunidade a todos os diversos tipos de venenos. Assim sendo, ela começou a sua carreira no crime utilizando plantas venenosas como armas letais. Poison Ivy é uma personagem muito violenta e uma assassina fria e emocionalmente desequilibrada.

Ela, também, sente uma atração forte pelo Batman e um amor destrutivo e sinistro pelo mesmo.

### - Poderes e armas

Pode controlar plantas. É imune a qualquer coisa que os humanos possam considerar letal, incluindo bactérias, vírus, fungos e todos os venenos. Tem o poder de expelir hormonas do amor e possui lábios venenosos.<sup>24</sup>



Fig.30 – Poison Ivy, 1966

<sup>24</sup> página com entrada “Malvadas, vilãs & femme fatales” de *Papo de Homem*, descarregado de: <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/> (26/10/2015)

No cinema, Uma Thurman deu vida a Poison Ivy no filme *Batman & Robin* de 1997. Como nos quadrinhos, Hera foi muito sensual e maldosa.<sup>25</sup>



Fig.31 - Uma Thurman, como Poison Ivy no filme *Batman & Robin*, 1997

---

<sup>25</sup> página com entrada “Hera Venosa” de *Wikipedia, A encyclopédia livre*, descarregado de: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Hera\\_Venenosa](https://pt.wikipedia.org/wiki/Hera_Venenosa) (26/10/2015)



Uma vilã de aparição única (1968) mas, pose inesquecível, na revista *Speed Racer*.<sup>26</sup>



Fig.32 - *Speed Racer*, 1968

<sup>26</sup> página com entrada “Malvadas, vilãs & femme fatales” de *Papo de Homem*, descarregado de: <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/> (26/10/2015)



## **Vampirella**

Fez a sua primeira aparição em 1969 e é considerada uma vampira sexual porque precisa de sangue para sobreviver. Suga a virilidade e a independência dos seus amantes, deixando-os ocos. Vampirella tem todos os poderes (transformar-se em morcego, hipnotizar, tornar-se invisível, força...) , mas nenhum ponto fraco. Ela foi enviada à Terra para matar todos os vampiros do mal. Vampirella é uma espécie de bruxa, influenciada pelo sucesso de Barbarella, foi considerada uma das primeiras "Bad Girls" em banda desenhada.

### **- Representação e Reconhecimento Popular**

Embora a aparência sexy original de Vampirella tenha sido inspirada no estilo de ficção científica exagerado da década de 1960, ele também se encaixa bem na onda "bad girl" da década de 1990, tanto no tom, como no estilo. As “meninas más” da década de 1990 foram definidas tanto pela sua ambiguidade moral e comportamento violento, bem como os seus trajes reduzidos. Apareceu quase três décadas antes que a tendência principal na década de noventa, Vampirella é agora considerada uma das primeiras "meninas más" a aparecer nos quadrinhos de banda desenhada.

Citando a sua sedutora natureza vampírica e traje escasso de biquini reduzido, Vampirella ficou em 35º lugar no top de 100 mulheres mais sexy's da lista de bandas desenhadas mais compradas pelos leitores.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> página com entrada “Vampirella” de *Comic Vine*, descarregado de: <http://www.comicvine.com/vampirella/4005-1677/> (26/10/2015)

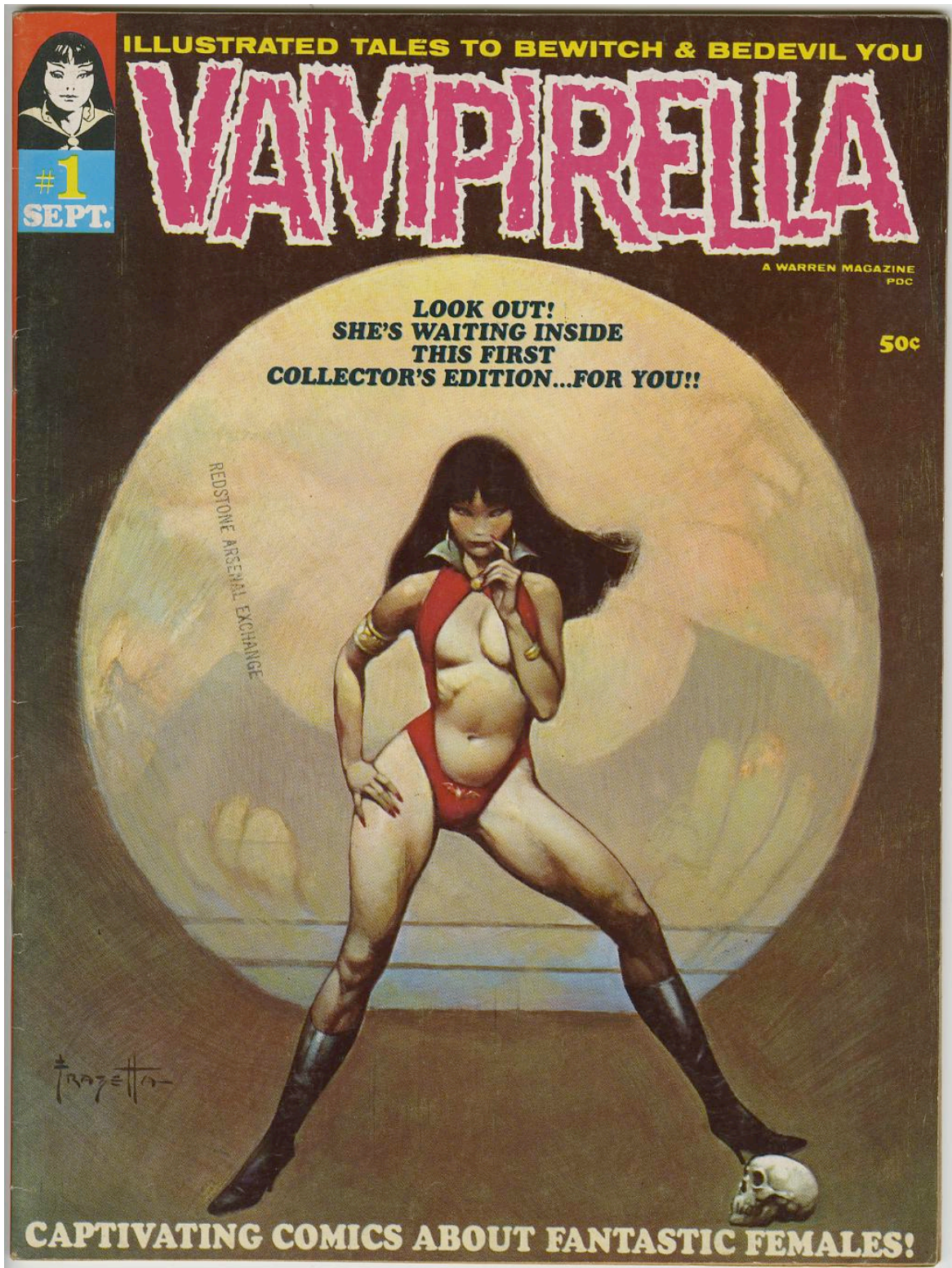


Fig.33 - *Vampirella*, 1969

## White Queen

Essa mulher não se preocupa muito, nem com a sua postura, nem com o que os outros pensam: ela adapta o mundo à sua imagem e não vice-versa; sabe o que quer e concretiza-o, sem se importar com ninguém. É transgressora, egoísta e arrogante. O que lhe interessa é o seu conforto e o seu prazer: se tiver que quebrar algumas regras para isso, paciência.<sup>28</sup>



Fig.34 – *White Queen*

<sup>28</sup> página com entrada “Malvadas, vilãs & femme fatales” de *Papo de Homem*, descarregado de: <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/> (26/10/2015)



## Star Sapphire

O Super-homem (Superman) é campeão em ser humilhado por belas mulheres fatais.

Para StarSaphire (1973), não basta humilhá-lo, todo mundo tem que assistir.

"Eu ordeno-te que beijes a minha bota, Super-Homem! Deixa o mundo inteiro ver que viraste meu escravo!"<sup>29</sup>



Fig.35 – *Star Sapphire*, 1973

<sup>29</sup> página com entrada “Malvadas, vilãs & femme fatales” de *Papo de Homem*, descarregado de: <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/> (26/10/2015)

## Tetra

Tetra, na revista de Conan (1985), planeja o que fazer depois da morte do herói.<sup>30</sup>



Fig.36 – Tetra, 1985

<sup>30</sup> página com entrada “Malvadas, vilãs & femme fatales” de *Papo de Homem*, descarregado de: <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/> (26/10/2015)

## Queen Bee

Com a sua primeira aparição em 1988, Bee lamenta-se que um criado que ameaçou de morte caso não fizesse alguma tarefa, de facto, conseguiu concretizá-la.

"Parece que o Dr.Fillmore vai ver outro nascer-do-sol. É uma pena. Eu adoro uma boa execução!"<sup>31</sup>



Fig.37 – Queen Bee, 1988

<sup>31</sup> página com entrada “Malvadas, vilãs & femme fatales” de *Papo de Homem*, descarregado de: <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/> (26/10/2015)



## Lullaby

Lullaby, hipnotizava os homens para cumprirem as suas vontades e depois mandava-os cometer suicídio. Essa é uma característica comum de todas as femmes fatales, controlar as mentes e vontades dos homens.

O que a torna tão peculiar é, uma vez que controla a mentes dos homens, poderia ordenar que esquecessem tudo mas, isso não seria divertido, fantástico, mesmo, é ver alguém se suicidar por um capricho dela.<sup>32</sup>



Fig.38 – Lullaby

<sup>32</sup> página com entrada “Malvadas, vilãs & femme fatales” de *Papo de Homem*, descarregado de: <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/> (26/10/2015)

## Knockout

A sua primeira aparição foi na revista *Superboy* (fevereiro de 1994, vol.3), na história *Trouble in Paradise*, e foi criada por Karl Kesel e Tom Grummett.<sup>33</sup>

No fim do namoro entre o Superboy e a Knockout (uma vilã com quem ele saiu por algum tempo), ele começa a acusá-la de todas as maldades que ela fez, e ela responde:

“Acorda! Eu sou má. Sempre fui má. Tu queres-me porque eu sou má. Então, por que ficas surpreso quando faço maldades? O que nós tivemos não foi amor, cachorrinho, foi diversão mas, a diversão acabou. Que pena. Acho que nunca mais vou encontrar um cachorrinho tão bom...”<sup>34</sup>



Fig.39 – Knockout, 1994

<sup>33</sup> página com entrada “Nocaute DC Comics” da Wikipédia, a encyclopédia livre, descarregado de: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Nocaute\\_\(DC\\_Comics\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Nocaute_(DC_Comics)) (26/10/2015)

<sup>34</sup> página com entrada “Malvadas, vilãs & femme fatales” de *Papo de Homem*, descarregado de: <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/> (26/10/2015)



## Chytonna

A última deusa de Krypton (1ª aparição em *The Last God of Krypton* (1999)<sup>35</sup> diz:

“Não brinques comigo, cachorro! Pró chão! De joelhos diante da tua senhora! Por me teres tentado enganar, vais rastejar aos meus pés! Eu vou rasgar a tua alma em pedaços... até que tu implores pela morte!”<sup>36</sup>



Fig.40 – Chytonna, 1999

<sup>35</sup> página com entrada “Cythonna (Deusa de Krypton)” de *Guia dos Quadrinhos*, descarregado de: [http://www.guiadosquadrinhos.com/personagem/cythonna-\(deusa-de-krypton\)/23693](http://www.guiadosquadrinhos.com/personagem/cythonna-(deusa-de-krypton)/23693) (26/10/2015)

<sup>36</sup> página com entrada “Malvadas, vilãs & femme fatales” de *Papo de Homem*, descarregado de: <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/> (26/10/2015)

## Giganta

A esmagar homens como se fossem insetos.<sup>37</sup>



Fig.41 – Giganta

Forte ligação ao filme de Allison Hayes, *Attack of the 50 Foot Woman* (1958)

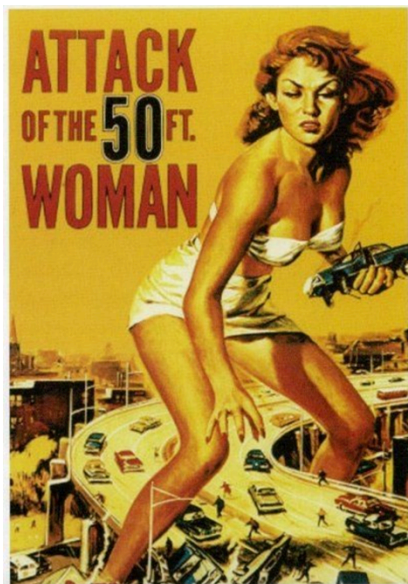


Fig.42 – *Attack of the 50 ft. Woman*, 1958

---

<sup>37</sup> página com entrada “Malvadas, vilãs & femme fatales de *Papo de Homem*, descarregado de: <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/> (26/10/2015)

Analisando todas as imagens recolhidas e fazendo uma recapitulação visual destes vários exemplos em Banda Desenhada, pode-se concluir que a representação de *femme fatale* em B.D., é muito mais dinâmica visualmente que em qualquer outro tipo. Começando pelos aspectos mais ostentativos, desde o cabelo, ao guarda roupa e calçado e, passando pelos planos de imagem.

Neste tipo de representação é onde os cabelos se destacam e modificam mais de cor, cabelos pretos, castanhos, ruivos e, até, brancos. Por curiosidade, os cabelos loiros não são muito utilizados em mulheres fatais em B.D. talvez pelo seu significado mais ingénuo e não letal.

Quando ao guarda roupa (ou falta dele), os decotes são muito profundos, formatos altamente cavados, com rasgos e (altamente) reveladores da silhueta feminina. É de salientar, também, o facto de os pés serem a parte do corpo portadora de imensos significados nos quadrinhos. Desde tornozelos com pulseiras (ar ousado na representação, até como contraste sensual à vulgaridade de andar descalço), os próprios pés descalços que recebem mensagens dos seus “escravos”, pisam-nos, etc. Botas de salto é, sem dúvida, outra opção bastante utilizada e, normalmente, com o herói ajoelhado aos seus pés a beijá-las.

Isto, juntamente com os planos picados de imagem, que mostram a submissão do homem perante o poder feminino, constroem a narrativa visual presente em varias B.D's do género.

Passo de seguida para o séc.XX e o aparecimento e desenrolar do cinema como principal meio atual ao visionamento e vitalidade desta personagem.

## Capítulo 2

### Cinema de Hollywood

“Tal como um homem fez comigo, eu farei vorazmente com todos. O meu coração é de gelo, a minha paixão consome fogo. Os homens que estejam atentos.”<sup>38</sup>

La Giocanda (Theda Bara) em *The Devil's Daughter*

Para seguir uma composição histórica coerente na explicação e referências (tanto cinematográficas como performativas das atrizes) de Hollywood, optei por uma contextualização do ponto de vista temporal. O cinema de Hollywood está composto por quatro fases distintas, a saber: Primeira fase, os primeiros dias do cinema, até ao ano de 1934, que inclui cinema mudo. A Segunda fase retrata o cinema *noir*, a fase em que as mulheres fatais se apresentam de forma mais transgressora mas, que no entanto, com a 2ª Guerra mundial e com o Código Hayes em prática, tiveram que seguir regras para estarem em consenso e o filme poder ser “aprovado”. A Terceira fase, com os destroços pós segunda guerra mundial, a representação das mulheres fatais, sofreu uma quebra na transgressividade e tiveram que ser retratadas de forma mais subtil e domésticas, ou seja, como tinha ocorrido um período distrutivo, as mulheres passaram a ser representadas de maneira mais dócil, mais donas de casa e, não, transgressoras no entanto, a sua ascensão internacional foi notável. Finalmente, a Quarta fase em que a *femme fatale* começou a ganhar, novamente, um estatuto forte, através de filmes de baixo orçamento e, assim, conseguiu evoluir e manter-se firme até aos dias atuais. Todas estas abordagens temporais a atrizes que desempenharam o papel de mulher fatal, contêm elementos bibliográficos das mesmas e um exemplo (“em cena”), que é composto por *screenshots* de filmes em que interpretam a personagem de mulher fatal, para um maior entendimento de como a *femme fatale* se apresenta no grande ecrã, tudo isto com uma breve explicação para cada caso. Acrescentei, também, um ponto neste capítulo em que faço um estudo comparativo entre dois filmes de épocas distintas (*Double Indemnity*, 1944 e *L.A. Confidential*, 1997), que contêm uma narrativa idêntica (*noir* e *neo-noir*), apesar dos seus aspectos comuns, ambas as personagens femininas, terminam de forma diferente devido à época em que os filmes

---

<sup>38</sup> Frase original: “As this man has done to me, so I will henceforth to all men. My heart is ice, my passion consuming fire. Let men beware.” (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.10)

foram realizados. Isto, para uma melhor compreensão da caracterização e vida das personagens, linguagem utilizada, formas de estar/agir, etc, de acordo com o seu tempo.

Alcançando o seu pico no final do séc.XIX na Europa pode argumentar-se, que esta *femme fatale*, conseguiu grande papel no ecrã de filmes americanos onde o público, faminto por glamour, vivia indiretamente através destas personagens radiantes e perigosas, enquanto os realizadores europeus optaram por caracterizações mais súbtis.

No início da história do cinema, a *femme fatale* tornou-se popular em filmes mudos, assumiu uma nova dimensão pelos olhos escuros delineados e pele pálida de Theda Bara. Por clubes em Berlim, tornou-se em voga, Marlene Dietrich. Entre os estragos das duas guerras mundiais, Louise Glaum, Bebe Daniels, Nazimova, Nita Naldi, Clara Bow, Brigitte Helm, Pola Negri, Jean Harlow, Greta Garbo, Anna May Wong, e Mae West. Apesar de um começo tão auspicioso, a mulher fatal foi silenciada em 1950 pela censura, a lista negra anti-comunista.

Por um tempo, a América Latina e a Europa, usou belezas exóticas como: Maria Félix, Belinda Lee, Brigitte Bardot, Isabel Sarli, Barbara Steele, Chelo Alonso, e Anita Ekberg (MAINON, D., URSINI, J. 2009, pp.13-14).

A explosão pós-feminista de *femmes fatales* modernas: Béatrice Dalle, Li Gong, Angelina Jolie, Monica Bellucci, Salma Hayek, Dyanne Thorne, Pam Grier, Tia Carrere, Sybil Danning, Emmanuelle Béart, Ornella Muti, Catherine Zeta-Jones, Traci Lords, Lucy Liu, Asia Argento, e Jodi Lyn O'Keefe provam que a reputação da *femme fatale* ainda está crescente.

Enquanto personagens masculinos sexualmente insaciáveis e "hommes fatales", Don Juan, James Bond... são heróis geralmente invejáveis em filmes, a mulher sexualmente insaciável é geralmente expressa de forma mais escura, como uma anti-heroína ou vilã e faz, frequentemente, aparições em filmes de terror como monstro ou vampira. Há uma tendência em atribuir qualidades sobrenaturais a estas mulheres, como uma fascinação poderosa, qualidade tão encantadora. Femmes fatales estão presentes em inúmeros mistérios de assassinato e, claro, o filme noir aumentou as carreiras de atrizes lendárias como Barbara Stanwyck, Bette Davis, Gene Tierney, Linda Darnell, Rita Hayworth, Ava Gardner, e Hedy Lamarr.

A mulher fatal não é completa sem ser cercada por homens que satisfazem os seus caprichos (ou pelo menos passar o filme lutando contra a tentação de satisfazer). Ela tortura-os por nunca dar a confirmação do seu verdadeiro amor por eles.

Inocentes andam sempre, involuntariamente, na sua "armadilha".

No filme *Gilda* (1946), com Rita Hayworth, o personagem infeliz Johnny faz uma observação que tipifica a ideia de que os homens são vítimas indefesas contra essas fêmeas quando diz em narração "Você acha que um sino terá tocado ou eu terei tido algum instinto de aviso, mas não, eu só andei direito a ele<sup>39</sup>" (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.10).

---

<sup>39</sup> Frase original: "You'd think a bell would have rung or I'd have had some instinct of warning, but I didn't, I just walked right into it."

---

### Da Libertação à Repressão

A primeira época do cinema, os dias antes de 1934, quando Motion Picture Production Code Office decidiu aplicar as regras puritanas que foram um desenvolvimento para quase uma década, foi um dos períodos mais férteis para a *femme fatale*. A sua imagem foi formada nestas décadas e a sua influência estabelecida (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.17).



Fig.43 - Pola Negri



## **Theda Bara**

-O primeiro filme *Femme Fatale*



Fig.44 - *A Fool There Was*, Theda Bara, 1915

Theda Bara sintetiza o exotismo ligado à imagem de *femme fatale*. A sua aparência sefardita escura irradiava a mesma combinação de ameaça e fascínio que caracterizou as *femmes fatales* da história e da literatura francesa no final do século.

Theda Bara (um anagrama das palavras "morte árabe") era a filha de um artista francês e uma concubina egípcia. Nasceu no deserto do Sahara e possuía poderes sobrenaturais. Apresentavam-na em escassos trajes, muitas vezes ao lado, ou em cima, dos ossos da sua mais recente "vítima". Cunharam-na do termo "vamp" (extraído do famoso poema de Rudyard Kipling - *O Vampiro*), um apelido que se tornaria parte da linguagem dentro de uma década. Embora ela não possuísse poderes sobrenaturais, a sua capacidade de atrair os homens para cooperarem com a sua própria vontade de destruição, foi igualmente letal (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.18).



Theda Bara foi uma das primeiras atrizes de cinema a assumir as funções de mulheres fatais literárias e históricas formidáveis como: Carmen, Camille, Salomé, Madame Du Barry e Cleópatra. Infelizmente, porém, cópias desses filmes foram perdidas. Temos, no entanto, o filme de estreia *A Fool There Was* (1915) que ela descreveu, nas suas próprias palavras (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.20), "uma casa mortuária de esperanças mortas de homens e ambições murchas. Este meu vampiro possui, apenas, uma qualidade - coragem<sup>43</sup>".

Cabelos negros, pele pálida e olhos pintados sombriamente, Bara é um retrato da crueldade, visto pela primeira vez.

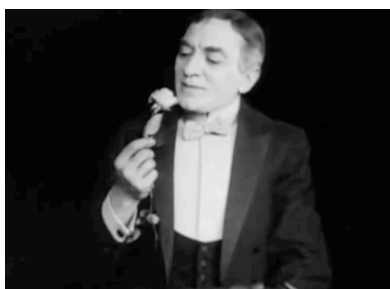
Cada cena sublinha o seu status como mulher fatal, inspirando termos como "vampiro", "hellcat" e "diabo" (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.21).

A maioria dos primeiros filmes de Bara foram um sucesso financeiro, tornando Bara um dos primeiros astros de Hollywood (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.22).

---

<sup>43</sup> Frase original: "a charnel house of men's dead hopes and withered ambitions. This vampire of mine possesses only one good or decent quality — her courage."

**Em cena:**



Conjunto de Figs.45, 46, 47, 48, 49 - *A Fool There Was*, Theda Bara, 1915

Na análise de imagens retiradas do filme *A Fool There Was*, Theda Bara, exibe uma imagem escura e um prazer sádico estampado no seu rosto, aquando na contemplação de uma rosa, Bara inala fortemente o seu cheiro e, de seguida, destrói-a na sua mão de forma impiedosa (alusão ao que fará aos parceiros do sexo oposto).



Fig.50 – *A Fool There Was*, Theda Bara, 1915

Também, várias vezes exibida nos seus filmes, a imagem de Bara repousada sob o cadáver da sua mais recente vítima.

## Louise Glaum

-a Vamp Domesticada



Fig.51 - *Sex*, Louise Glaum, 1920

Única e verdadeira concorrente de Theda Bara para o título de vamp, é quase (totalmente) esquecida hoje.

A biografia de Louise Glaum, tal como a femme fatale Bara, está envolta em mistério. O seu nome verdadeiro e a sua data de morte são listados de forma diferente em várias fontes. Poucos dos seus filmes estão disponíveis. Thomas H. Ince colocou-a em dezenas de filmes de 1914 até 1921, muitas vezes como vampira e desvinculando-a de nomes como “spider woman”...

Mas o filme que mereceu a Glaum maior reconhecimento por causa do seu título controverso, foi *Sex* (1920) (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.30).

Glaum, ao contrário das femmes fatales de Bara, tem uma ânsia de domesticidade, muito humana enquanto personagem. Enquanto Bara em *A Fool There Was* leva a melhor

sobre o seu amante aqui (*Sex*) Glaum, (Adrienne) tem o seu merecido castigo (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.33).

**Em cena:**



Conjunto de Figs.52, 53, 54 – *Sex*, Louise Glaum, 1920

Imagens retiradas do filme *Sex*, Louise Glaum desce no cenário através de uma teia de aranha com uma imagem, muito usual na época, de “vamp” e “spider woman”, em que os seres do sexo oposto a admiram e contemplam e ela observa-os com olhar de desdém.

## Nita Naldi

-a Vamp Intelectual

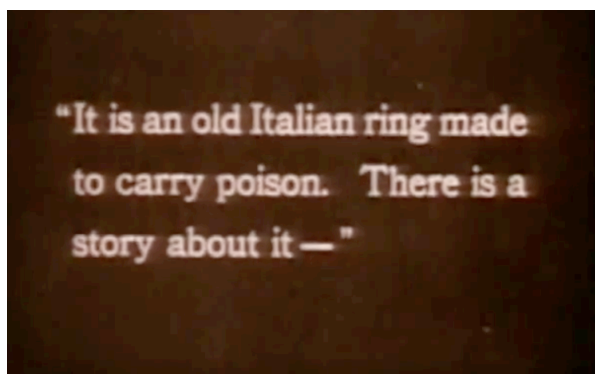
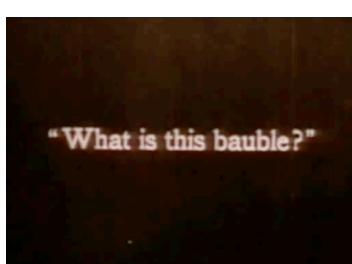


Fig.55 - *Cobra*, Nita Naldi, 1925

Nita Naldi foi reconhecida pela sua escuridão, look sensual e corpo luxuoso (marca registada das primeiras vampiras como Bara e Glaum), mulher Mediterrânea que encarnou, para o período vitoriano, o estereótipo de mulher fatal.

Com a introdução de miss Gina, o nome da personagem de Naldi, a dimensão sexual da história de Stevenson é ambígua. A ligação evidente entre "mal" e "sexo" é aquele que Barrymore (como Hyde) ressalta nas suas cenas com Naldi no filme *Dr Jekyll and Mister Hyde* (1920) (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.48).

**Em cena:**



Conjunto de Figs.56, 57, 58, 59, 60, 61 – *Dr Jekyll and Mister Hyde*, Nita Naldi, 1920

Nestas imagens do filme *Dr Jekyll and Mister Hyde*, Nita Naldi interpreta Miss Gina, uma dançarina exótica que satisfaz os desejos mais obscuros de Mister Hyde. Este pergunta-lhe que formato estranho de anel ela usa, ela explica-lhe que serve como recipiente de veneno para aniquilar as suas vítimas.



## Greta Garbo

-a *Femme Fatale* Deusa



Fig.62 - *Temptress*, Greta Garbo, 1926

Greta Garbo foi importada da Europa pela MGM para o papel de vamp do velho e decadente mundo. No entanto, o que Garbo foi capaz de realizar que Negri não era, foi elevar a vamp ao nível de uma deusa. Junto com a colega Marlene Dietrich, mudou a imagem de femme fatale, tanto quanto Clara Bow tinha feito na década de 1920 mas, numa direção completamente diferente.

Garbo era a sacerdotisa do amor nos seus filmes.

Hollywood capitalizou a sua sensualidade e produziu outro estereótipo de filmes americanos: a *femme fatale* como deusa, um ser superior a que os homens não podem resistir, adorando-a (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.85).

Interpretou em *Temptress* (1926), uma mulher casada que destrói a vida de vários homens (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.86).

Outros filmes, do gênero, nos quais participou são: *In Flesh and the Devil* (1926), *Her Fall and Rise* (1931) e *Mata Hari* (1931).

**Em cena:**



Conjunto de Figs.63, 64, 65, 66, 67, 68, 69 - *The Temptress*, Greta Garbo, 1926

No filme, *The Temptress*, Garbo aparece caracterizada (como a sua pequena biografia indica) uma deusa do amor em que, com apenas o seu olhar e forma de agir, seduz os homens e os leva a lutar pelo seu amor e atenção enquanto que, para ela, não passa de mera diversão e adrenalina. O prazer em os ter a “seus pés”.



## Marlene Dietrich

-a *Femme Fatale* Domme<sup>44</sup>



Fig.70 - *The Blue Angel*, Marlene Dietrich, 1930

A rival de Garbo, em 1930, para o papel de femme fatale, era Marlene Dietrich. Os sete filmes de Marlene Dietrich e do seu diretor Josef von Sternberg foram feitos entre 1930-1935 (entre eles: *The Blue Angel*, *Maroccos* e *The Devil is a woman*), não só solidificaram o status de ícone de Dietrich mas, também, refletiram a própria relação complexa do casal (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.101).

---

<sup>44</sup> Domme: quem está no comando da relação

### Em cena:



Conjunto de Figs.71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80 - *The Blue Angel*, Marlene Dietrich, 1930

Marlene Dietrich no filme *The Blue Angel* interpreta Lola Lola, uma atriz de um cabaret chamado “Blue Angel”, que é inspiração para vários alunos de uma escola à qual o professor se indigna com a distração dos alunos e decide ir visitar a atriz e pedir para que pare de seduzir os seus alunos. Só que o mesmo acaba por se apaixonar por Lola e ela faz dele o que bem entende, humilhando-o. Como se pode ver nas imagens, após uma conversa, ele nervoso deixa cair a caixa de cigarros e dexe abaixo da mesa para apanhá-la, onde se depara com as pernas esculturais da atriz. Já completamente deleitado, ela goza-o soprando-lhe pó de arroz para a cara mas, mesmo assim, este não desiste e assiste ao seu espetáculo com o maior sorriso apaixonado e inútil que serve para Lola como brinquedo.

## Mae West

–a Vamp Paródia



Fig.81 - *Diamond Lil*, Mae West, 1928

“When women go wrong, men go right after them”<sup>45</sup>

Das estrelas mais populares de 1930, ajudou a salvar a Paramount da falência.

Mae West cresceu no teatro de Nova York, em ambientes musicais e shows de variedades, burlescos...

Toda a sua vida foi defensora intransigente dos direitos dos homossexuais e, até escreveu uma peça orientada-gay, em 1927, chamada *The Drag*.

Em 1927, foi presa durante 10 dias por obscenidade pública, porque se recusou a encerrar a produção da sua peça *Sex*.

---

<sup>45</sup> Tradução: “Quando uma mulher segue o errado, o homem segue-a logo depois” - página com entrada “Mae West quotes” da *Brainy Quote*, descarregado de: <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/m/maewest128412.html> (19/03/2015)

Em 1928 interpretou *Diamond Lil* num enorme sucesso da Broadway com um background muito controverso.

Em 1932, fez a sua estreia no cinema com o filme *Night After Night*. Nele, interpretou a vamp Maudie Triplett. De certa forma, ela é uma das vamps escuras e sombrias como Bara, Garbo, e Naldi (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.117).

Mae West interpreta performances extravagantes com o seu lema de corpo saudável e mente inteligente.

Cria comédia suficiente e tensão sexual para garantir o sucesso financeiro do filme.

#### **Em cena:**



Conjunto de Figs.82, 83, 84 - *Night after Night*, Mae West, 1932

Mae West, em *Night after Night*, interpreta Maudi (apesar duma curta aparição, é de destaque e requintada malvadez) uma ex namorada do rico Joe que prepara um jantar elegante para a sua namorada a fim de realizar negócios. Eis que aparece Maudi, com uma energia implacável e sem quaisquer modos, beija Joe na boca, senta-se à mesa sem qualquer tipo de convite e tem conversas disparatadas que nada contribuem para as boas impressões de Joe.

## Mulheres fatais no Filme *Noir*

### - Subversão e Transgressão

De 1934 até aos finais da 2ª Guerra Mundial (aproximadamente 1950) houve um gosto para representações mais realistas e estimulantes da vida. Nasceu com ele uma série de senhoras letais que eram ainda mais agressivas que as suas “irmãs mais velhas” (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.144).



Fig.85 - *Smoke+Veil*, William Klein, 1958

## Rita Hayworth

–a *Femme Fatale* Venerável



Fig.86 - *Gilda*, Rita Hayworth, 1946

Foi descoberta no palco durante uma dança.

O estúdio tingiu o seu cabelo de vermelho e deu-lhe uma nova imagem.

O filme de Hayworth como *femme fatale* foi de Rouben Mamoulian, uma adaptação da pintura de Vicente Blasco Ibáñez - *Blood and Sand* (1941). É notável, não só pelo desempenho de Hayworth mas, pela presença de outras duas *femmes fatales*.

Hayworth, em Technicolor, exhibe a mesma sexualidade liberada que Nita Naldi fez na versão Valentino, 19 anos mais cedo.

*Gilda*, é o filme principal de Rita Hayworth. Canta "Put the Blame on Mame". O filme é uma exploração da sexualidade pervertida e um hino à deusa Titian no ecrã. Este papel foi-lhe definido como um selo sobre toda a sua carreira posterior. (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.178).



Em 1943, Hayworth casou com o prodígio de Hollywood: o diretor/produtor/ator Orson Welles. Em 1947 Welles decidiu lançar a sua esposa num novo filme *noir* - *The Lady from Shanghai* e, ao mesmo tempo, perturbar a audiência por tingir o cabelo da deusa loira Titian. Uma mulher fatal com múltiplas personalidades e dimensões (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.187).

Em 1948, Hayworth faz um papel diferente dos clássicos de mulheres fatais: *The Loves of Carmen*. Interpreta uma sedutora que cospe em quem a ofende e que se mete em brigas com vários outros personagens que estejam no seu caminho. Gosta de torturar um soldado (Don José), que desiste da sua honra e ajoelha-se perante ela, ao qual ela responde: "Você é como um verme: mesmo cortado ao meio, ainda rasteja"<sup>46</sup> (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.193).

#### Em cena:



Conjunto de Figs.87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94 - *Gilda*, Rita Hayworth, 1946

Imagens retiradas do filme *Gilda*, em que Rita Hayworth arrasa com uma plateia do sexo masculino, olhares ciumentosos, provocações e sensualidade, fazem desta *femme fatale*, um sucesso no filme. Nestas duas últimas imagens, Gilda canta “Put the Blame on Mame” acompanhado de uma dança sexy e um pequeno e contido strip tease que faz com que todos os homens percam a cabeça e se apaixonem por ela.

---

<sup>46</sup> Frase Original: “You are like a worm: cut him in half and still he crawls.”

## Hedy Lamarr

-*Femme Fatale* e *Ecstasy*



Fig.95 - *Ecstasy*, Hedy Lamarr, 1933

Hedwig Eva Maria Kiesler (Hedy Lamarr), nasceu na Áustria, filha de pais judeus. Sempre rebelde, deixou a sua casa para prosseguir uma carreira de atriz.

Em 1933, estrelou num filme checo chamado *Ecstasy*, filme que a catapultou, em notoriedade mundial, para os braços dos estúdios da MGM.

*Ecstasy*, de muitas maneiras, reflete a personalidade e o destino da sua estrela (não é por acaso que ela usa o seu nome verdadeiro - Eva - no filme). É a história de uma jovem mulher que se casa com um rico e rígido homem mais velho (Hedy casou-se com um simpatizante nazista industrial e muito mais velho) que é incapaz de satisfazer as necessidades sexuais da sua esposa.

Vendo que ele não será capaz de satisfazê-la, Eva deixa o seu marido e retorna para o rancho de cavalos do pai. Uma vez lá, os cineastas criaram uma série de montagens (influenciadas pelo diretor russo Sergei Eisenstein) que durante todo o filme associou Eva (primeira mulher) com a natureza. Ela é estimulada pela criação de cavalos; ela nada nua no rio; e a sua imagem é repetidamente entrecortada com fecundação, cruzada, de flores. Durante uma das suas saídas nua, no seu cavalo, o mesmo responde ao cheiro de uma fêmea e foge com as roupas de Eva amarradas às costas. Ela persegue o cavalo e encontra-



se com Adam. Como ele, com carícias, enfaixa o pé torcido dela, torna-se estimulada pelo seu toque (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.194).

A primeira cena de amor entre Eva e Adam é encenada em tal detalhe gráfico (para os anos 1930) que o filme foi censurado e proibido em vários países.

Os cineastas concentraram-se nas reações de Eva enquanto fazia amor com Adam. Quando ele lhe faz sexo oral, a cabeça dela cai para trás e registra um dos primeiros orgasmos já vistos no cinema (MAINON, D., URSINI, J. 2009, pp.195-196).

O marido de Eva aparece no rancho do seu pai a pedir-lhe perdão mas, como ela diz, é tarde demais. Rejeita-o. O marido perturbado mata-se num hotel em que Eva e o seu amante estão hospedados. Eva, então, decide deixar o seu amante e viver por conta própria (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.196).

Depois de escapar do seu marido em 1937, Eva (a real) assinou um contrato com a MGM, e Mayer, pessoalmente, mudou o seu nome para Hedy Lamarr. Os seus primeiros papéis exploraram o seu lado exótico e belo, lançando-a como uma estrangeira desejável em perigo. As suas qualidades de *femme fatale*, no entanto, não apareceram nos filmes americanos até *Boom Town* (1940), onde ela interpreta uma sedutora que rouba, temporariamente, Clark Gable da sua amada esposa.

Em *White Cargo* (1942), saiu da sua boca estas palavras imortais: "Eu sou Tondelayo" ditas com um imenso poder sexual que marcou os filmes americanos. Ela surge da floresta como uma pantera, pele escura, as suas amadas pulseiras, e o seu sussurro (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.200).

*The Strange Woman* (1946) é o melhor exemplo de *femme fatale* em conjunto com o estilo noir, uma caracterização repleta de contradições intrigantes e neuroses complexas (sem dúvida, parte disso é devido à presença de Hedy Lamarr) (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.202).

**Em cena:**



Conjunto de Figs.96, 97 – *The Strange Woman*, Hedy Lamarr, 1946

Sequências do filme *The Strange Woman* em que intreprta Jenny, uma mulher bela e inteligente que casa com o homem mais rico da cidade, e manipula o seu filho de modo a obter todo o poder e liberdade que necessita para manipular tudo ao seu redor.

As imagens mostram o poder de Jenny, atraindo o sexo oposto, e o seu olhar altivo ao espelho como metáfora do poder que exerce perante os homens.

## Ava Gardner

-Um toque de Classe



Fig.98 - *The Killers*, Ava Gardner, 1946

Nascida em Grabtown, Carolina do Norte, no coração do país de Tobacco, Gardner passou a sua vida, assim como o personagem que ela encenou em *The Barefoot Contessa* (que era parte baseada em si mesma), metade em terra e metade fora. Ela perdeu o seu modo grosseiro de Carolina, com a ajuda da MGM, e melhorou a sua mente através da auto-educação, tornando-se rica e alfabetizada.

*The Killers* (1946), mistura a sua sexualidade com a vulgaridade verbal e um toque de classe (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.204).

A repressão e conformidade forçada da década de 1950 levou ao quase desaparecimento das femmes fatales em filmes americanos, com poucas exceções. Sentindo consciente, ou inconscientemente, essa mudança, Gardner continuou a pintar os

seus retratos de forte, sexualmente liberada vamp na Europa (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.206).

**Em cena:**



Conjunto de Figs.99, 100 – *The Killers*, Ava Gardner, 1946

Imagens do filme *The Killers*, onde Ava Gardner como Kitty Collins seduz e arrasta a vida de um ex-boxeador para a vida do crime.

## Bette Davis

-*Femme Fatale* “a-list”<sup>47</sup>



Fig.101 - *Bordertown*, Bette Davis, 1935

Bette Davis é, sem dúvida, a atriz mais honrada que encenou, constantemente, mulheres fatais na sua carreira.

A sua primeira notável interpretação do estereótipo foi em 1934 numa adaptação de *Somerset Maugham's Of Human Bondage*. (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.215).

*Bordertown* (1935), um dos seus melhores filmes, permitiu a Davis mostrar a sua aparência física, não evidenciada até ao momento.

Em *Dangerous* (1935), Davis ganhou o seu primeiro óscar e aumentou a sua reputação e poder na Warner Bros., o estúdio que a mantinha fortemente vinculada por contrato. *Dangerous* era o estilo ideal para Davis, permitiu-lhe soltar mais o lado teatral

---

<sup>47</sup> a-list - termo utilizado para as principais estrelas de cinema, ou o mais rentável na indústria cinematográfica de Hollywood...

(ela trabalhou no teatro antes de chegar a Hollywood) na elaboração deste retrato - Joyce Heath, onde usa a sua marca registrada: olhos "Bette Davis" e piadas mordazes (incluindo referências à mitologia grega, figuras perigosas como ninfas e criaturas dionisiacas) e no fim, atira-se de um penhasco (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.218).

*Jezebel* (1938), o filme acompanha a jornada da bela e tempestuosa Julie (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.221).

*The Little Foxes* (1941), reuniu o diretor de *Jezebel* - Wyler e Davis nesta adaptação da premiada peça de Lillian Hellman. Davis interpreta Regina, desempenhando o papel como uma raposa à espera para atacar qualquer vítima que se intrometa no seu caminho.

Em *Beyond the Forest*, Davis interpreta o retrato de Rosa Moline, uma mulher presa que ferve de agravamento e raiva, a sua frustração é quase palpável (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.224).

#### **Em cena:**



Conjunto de Figs. 102, 103 – *Dangerous*, Bette Davis, 1935

Bette Davis no filme *Dangerous*, interpreta Joyce, uma atriz alcoólica e autodestrutiva, nas imagens está representada a sua fúria. Quer divorciar-se pois apaixona-se por um arquiteto mas o marido não lhe cede o divórcio e ela, desesperada, toma medidas perigosas.

## Barbara Stanwyck

-*Femme fatale* e Longevidade



Fig.104 - *The Strange Love of Martha Ivers*, Barbara Stanwick, 1946

A carreira de Barbara Stanwyck, como *femme fatale*, estende-se ao longo de três décadas, mais do que qualquer outra atriz. Assim como Bette Davis, ela foi capaz de transcender o estereótipo e estabelecer-se como uma atriz a-list, indicada quatro vezes a óscares e destinatária de inúmeros outros prêmios de atuação.

*Baby Face* (1933), foi o seu primeiro papel significativo como mulher fatal na controversa do pré-código de Darryl Zanuck (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.226).

Muitos críticos consideram que o desempenho de Stanwyck em *Double Indemnity* (1944) foi a apoteose da *femme fatale noir*. O filme é narrado, no estilo *noir*, pelo vendedor de seguros Walter Neff, que se apaixona por uma visão de sexo, amor e riqueza sob a forma de ninfa loira – Phyllis (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.230).

Num take cínico mas, finalmente doce, o conto de fadas *Snow White and the Seven Dwarfs*, os cineastas transformaram a pura Branca de Neve numa stripper ruiva.

Em 1946 e 1950, respetivamente, Stanwyck criou as suas duas mulheres fatais mais maníacas: Martha Ivers (*The strange Love of Martha Ivers*) e Thelma Jordon (*The File on Thelma Cordon*) (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.233).

Com a idade de cinquenta anos, enquanto a *femme fatale* tinha quase desaparecido do cinema americano, Stanwyck fez uma última incursão – *Crime of Passion* (1957) (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.234).

### Em cena:



Conjunto de Figs.105, 106, 107, 108. *The Strange Love of Martha Ivers*, Barbara Stanwyck, 1946

*The Strange Love of Martha Ivers*, Stanwyck, tal como mostram as imagens é uma mulher reveladora de ciúmes, chantagem, manipulação e morte. Com o seu ar psicótico, pega num pedaço de lenha a arder e ataca o seu parceiro.



### ***A Femme Fatale é silenciada nos EUA***

### ***A ascensão da Femme Fatale Internacional***

A *femme fatale* entrou em remissão pelo início dos anos 50. Vários fatores levaram ao seu desaparecimento no cinema americano. Os caça anti-comunistas e as listas negras resultantes dizimaram o talento de Hollywood afetando, obviamente, os artistas com pontos de vista mais críticos. Além disso, o governo sob o presidente Eisenhower, em conjunto com a indústria (incluindo Hollywood) tinham como intenção fazer uma transição do tempo de guerra, para tempos de paz, promovendo a visão americana centrada numa família com segurança na habitação suburbana, com um marido muito bem pago e uma mãe dona-de-casa a comprar os numerosos novos produtos produzidos por fábricas do tempo de paz. Assim, “objetos sexuais” como Marilyn Monroe ou Jayne Mansfield, substituíam *femmes noir* (dominantemente fortes), enquanto o resto da população feminina era retratada na televisão e no cinema como “prêmios” virginais destinadas para o papel de domésticas felizes (até 1970) (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.236).



Fig,109 - Anita Ekberg

## **Brigitte Bardot**

-a Lolita Francesa



Fig.110 - *And God Created Woman*, Brigitte Bardot, 1956

"No seu papel de mulher confusa, de prostituta sem abrigo, B.B. parece estar disponível a todos. E, no entanto, paradoxalmente, ela é intimidante"

Simone de Beauvoir

Brigitte Bardot sobressaiu no cenário internacional, não muito tempo depois da publicação de Vladimir Nabokov, com o conto escandaloso de pedofilia: *Lolita*.

Tal como no conto de Nabokov, Bardot, tanto no cinema como na vida real, era uma rapariga que levava os homens à distração ou, como numa das suas personagens no seu primeiro sucesso internacional *And God Created Woman* (1956) – uma força feminina incontrolável, nasceu para destruir os homens.

Bardot tinha uma propensão para a nudez, cabelos dourados despenteados, atitude petulante e exigente e uma paixão voraz que deixava o público sem fôlego (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.237).

Em 1958, Bardot seguiu os passos da ícone *femme fatale* Dietrich encenando o papel da liderança mortal feminina de Pierre Louys, *La femme et le Pantin* - Eva Marchand (novamente uma alusão à difícil personagem Eva) (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.241).

Em 1973, Bardot aposentou-se do cinema mas, antes disso, fez uma última e memorável aparição, desta vez, dirigida pelo seu colaborador mais perceptivo - Vadim. *Don Juan* (ou se Don Juan fosse uma mulher) é vagamente baseado na filosofia de Bardot, bem como no seu número de assuntos internos. Ela interpreta Jean, uma feminista numa sociedade futurista, que assumiu o papel do macho tradicional, Don Juan. Ela confessa a um padre os seus pecados de sedução e vingança, a fim de demonstrar o que tinha dito em várias entrevistas, "Os homens são as bestas reais, não os animais"<sup>48</sup>. Em nenhum outro filme, é demonstrada a agressividade de Bardot para com os homens, nem nos seus filmes mais flagrantes, um motivo a que levou muitos críticos a apelidarem de "sex kitten". Como Simone de Beauvoir diz no seu livro "Brigitte Bardot e o Síndrome Lolita", Bardot estava no seu estado "intimidante" (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.247).

---

<sup>48</sup> Frase original: "Men are the real beasts, not animals."

**Em cena:**



Conjunto de Figs.111, 112, 113, 114, 115, 116 – *And God Created Woman*, Brigitte Bardot, 1956

*And God Created Woman*, apresenta a cena considerada erótica na história do cinema em que Brigitte Bardot, como Juliette, dança descalça em cima duma mesa de maneira provocante e desafiante. Sob os olhares de desaprovação, Juliette entra no ritmo e (com toda a sua estrutura sexy) provoca os olhares masculinos à sua volta.

## Isabel Sarli

-A mulher “on fire”



Fig.117 - *Fuego*, Isabel Sarli, 1969

Embora atriz argentina, Sarli é relativamente desconhecida nos Estados Unidos, excepto entre o público latino.

É uma *femme fatale* argentina de filmes eróticos soft-core.

A ex-Miss Argentina, começou a sua carreira como atriz com a idade de vinte anos, quando foi lançada pelo produtor/escritor/diretor/ator Armando Bo, no seu filme *Thunder Among the Leaves* (1956). Este foi o início de uma parceria profissional e romântica que durou até à morte de Bo em 1981 e aposentadoria subsequente de Sarli.

De muitas maneiras, os filmes de Sarli são precursores dos filmes peculiares do diretor espanhol Pedro Almodóvar (*Talk to Her*, *Matador*), que expressou a sua admiração por Sarli. Embora não tendo o senso de humor e ironia de Almodóvar, também exploraram as mulheres, sexo e perversão. Por exemplo, em *La mujer de mi padre* (1968), Bo (que muitas vezes encenou o amante/marido, mais velho) retrata um rancheiro que se apaixona por Moll (Sarli), uma gangster que retorna a sua paixão mas, quando se torna sexualmente oprimida pelos seus desejos, ela vira-se para o seu filho jovem (Victor Bo, enteado na vida real de Sarli).

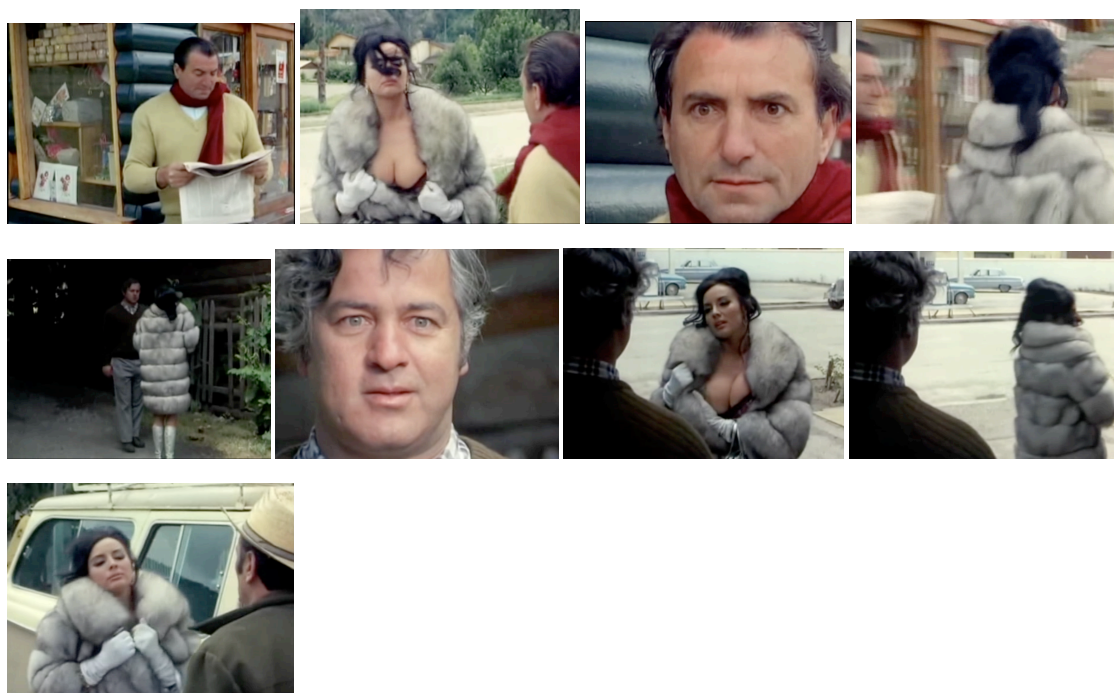


Em *Fuego* (1969), Sarli interpreta Laura, uma mulher rica e independente, que não tem vontade de ser amarrada por qualquer homem mas tem, como ela mesma diz, "um fogo sexual dentro de si" que ela deve matar mas, raramente, de forma satisfatória.

Muitas das cenas nos filmes mostram o corpo nú de Sarli a ser beijado por homens, também está, frequentemente, relacionada com elementos da natureza, mostra como faz amor perto de lagos, neve e florestas, até mesmo, perto de incêndios, como se a sua sexualidade fosse uma força da natureza.

Desta forma Bo reforça, novamente, o poder icônico do astro erótico enquanto traz os filmes de volta ao seu assunto principal, a potência sexual perturbadora da *femme fatale* (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.253).

#### Em cena:



Conjunto de Figs.118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126 – *Fuego*, Isabel Sarli, 1969

Laura (Sarli), apresenta em *Fuego*, uma personagem, infiel e sedenta pelo sexo masculino, seduzindo todos os homens à sua volta.

## Allison Hayes

-A exploração cinematográfica de 1950 e a *Femme Fatale*



Fig.127 - *Attack of the 50 Foot Woman*, Allison Hayes, 1958

A única área em que as mulheres fatais americanas foram autorizadas a sobreviver, pelo menos em pequena escala, foi o filme de baixo orçamento de exploração ou, que o crítico Manny Farber chamou carinhosamente, "termite art".

A notoriedade de Allison é alcançada num filme em particular: *Attack of the 50 Foot Woman* (1958). Mas, muito antes disso, Hayes encenava mulheres fatais em séries de baixo orçamento, algumas para os grandes estúdios como Universal e Columbia.

Em *Sign of the Pagan* (1952), ela retratou a escrava sedutora com um espírito vingativo e assassino.

Em *Chicago Syndicate* (1955), Hayes interpreta Joyce Kern, uma outra mulher com vingança em mente.



Dois dos seus melhores filmes como femme fatale foram feitos para o mestre, de baixo orçamento, Roger Corman.

O primeiro foi *Gunslinger*, um Western feminista em que Corman, propositadamente, inverte os papéis de género. O herói é uma mulher, sheriff-Rose (Beverly Garland) e o seu inimigo é a titular Erica (Hayes).

O segundo, *The Undead* (1957), Hayes interpreta a feiticeira medieval Livia. Livia é a bruxa malvada do conto de fadas de terror, usa as suas magias, o seu poder sexual e, até mesmo, a brutalidade (decapita o coveiro numa cena) para seduzir as suas vítimas e conseguir os seus objetivos. Em várias cenas Corman coloca Livia, provocatoriamente, reclinada de forma erótica em galhos de árvores ou a descansar sensualmente em cadeiras (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.261).

Em *The Disembodied* (1957), Hayes mostra a sua dança erótica em várias performances e voodoo.

Em 1957, Hayes fez mais um filme voodoo, desta vez chamado *The Zombies of Mora Tau* (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.262).

### Em cena:



Conjunto de Figs.128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138 – *The Undead*, Allison Hayes, 1957

Imagens do filme *The Undead*, Hayes interpreta Livia, tal como indica a bibliografia é uma feiticeira fortemente sensual e sexual, que descansa de forma erótica nos galhos de árvores.

Aqui, passa da forma animal, um gato preto (também de forte poder ancestral ligado a bruxas), para a sua forma humana. Poses altivas e desafiantes tornam esta feiticeira um ótimo exemplo do estereótipo de *femme fatale*.

## Elizabeth Taylor

-Estrela Poderosa



Fig.139 - *Cleopatra*, Elizabeth Taylor, 1963

Elizabeth Taylor era uma estrela do cinema americano quando tinha catorze anos de idade, em 1944. No entanto, a sua beleza morena, a sua figura voluptuosa, a sua intensidade emocional e os seus escândalos e casamentos, fizeram dela uma estrela mundial com a idade de vinte e cinco anos.

Devido a esta condição de celebridade internacional, foi-lhe dada uma margem de manobra de papéis mais ampla e, assim, ela foi capaz de continuar a tradição da *femme fatale* nos filmes comerciais.

Um dos seus filmes mais conhecidos é *A Place in the Sun* (1951).

Em 1958, Taylor trouxe para o ecrã o papel de Maggie em *The Cat*. Maggie tem uma agenda a partir das primeiras cenas do filme: garantir uma herança para o seu marido

alcoólico (Brick), reacendendo o fogo sexual entre ela e o mesmo. (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.266).

*Cleopatra* (1963) solidificou a reputação de Taylor como *femme fatale* no ecrã e fora dele, enquanto encenava a história da mulher fatal egípcia, Taylor criou um escândalo, iniciando um caso com Richard Burton, enquanto casada com o cantor Eddie Fisher (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.269).

### Em cena:



Conjunto de Figs.140, 141, 142, 143 – *Cleopatra*, Elizabeth Taylor, 1963

Elizabeth Taylor, no filme *Cleopatra*, resume-se a estas quatro imagens, sentada no cimo duma esfinge (Cleópatra já por si, símbolo de poder, sedução, ... sentada numa esfinge, portadora de significados ocultos e misteriosos, tal como a mulher fatal se apresenta – “duas esfinges” numa só imagem).

Os casos amorosos, destrutivos e mortais com Júlio César e Marco António.



## Barbara Steele

-A *Femme Fatale* Esquizofrénica



Fig.144 - *The Pit and the Pendulum*, Barbara Steele, 1961

Entre o culto das sereias dos anos 1950 e 1960 (aquelas atrizes como Chelo Alonso, Belinda Lee e Allison Hayes que tiveram, e ainda têm, uma base de fãs significativa, mas pouco reconhecimento), a atriz inglesa Barbara Steele destaca-se como a mais importante.

A sua sepulcral vampírica, bem como a sua aparição em mais de uma dúzia de filmes de terror, fê-la o ídolo perfeito para os seguidores fanáticos do género.

Steele impressionou o mercado internacional de cinema com o seu desempenho em *Black Sunday* (1960), um clássico de terror de Mario Bava que retrata o ano de 1630, onde uma bonita bruxa - Asa e o seu amante Javuto são condenados à morte (pelo seu irmão) por feitiçaria. Antes de ser queimada na fogueira, Asa jura vingança e coloca uma maldição sobre os descendentes do seu irmão. A máscara de metal, com pontas afiadas no

interior, é colocada sobre o rosto da bruxa e martelado na sua carne (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.284).

O sucesso de *Black Sunday* foi tanto uma benção como uma maldição para Steele, confessou em muitas entrevistas ter de fazer uma longa série de filmes que retrabalhava a sua performance esquizofrénica, como no filme de Bava (pois interpreta Asa e depois Katia, uma descendente do irmão).

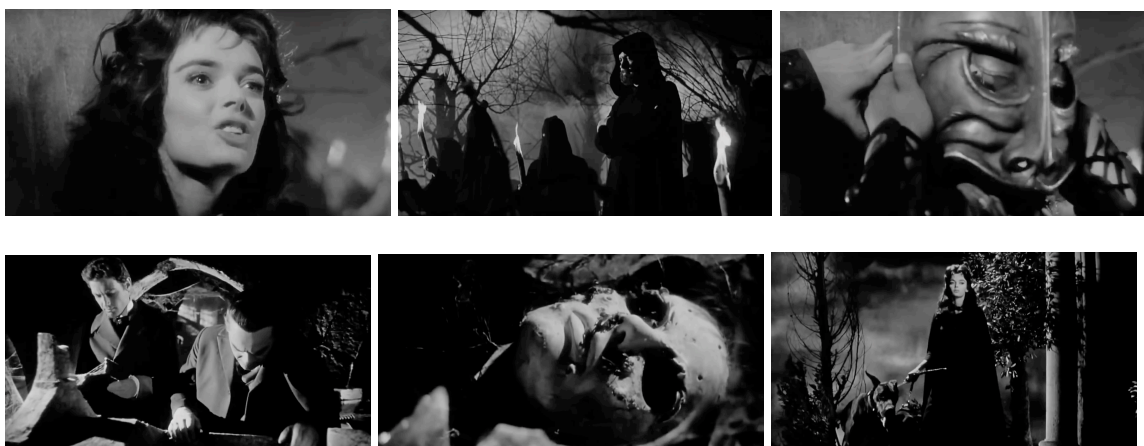
Uma excepção a este estereótipo foi *The Pit and the Pendulum* (1961), um filme de Roger Corman (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.287).

Em 1963, um verdadeiro amante de mulheres fatais, o diretor Federico Fellini, escolheu Barbara Steele para um papel num dos seus filmes, num surreal conto autobiográfico de um diretor a lutar para fazer um filme, enquanto meditava na sua complicada relação com mulheres dominantes.

Em 1964 Steele retornou aos seus papéis bipolares com *The Long Hair of Death* (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.290).

Em 1965 Steele fez o que é, provavelmente, o filme de terror mais sádico da sua carreira: *The Lovers of the Outer Tomb*. Mais uma vez, Steele desempenha dois caracteres (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.291).

**Em cena:**



Conjunto de Figs.145, 146, 147, 148, 149, 150 – *Black Sunday*, Barbara Steele, 1960

Barbara Steele como já explicado, sucintamente, na biografia, interpretou Ava no filme *Black Sunday*, uma bruxa queimada na fogueira pelo seu irmão, e foi-lhe colocada uma máscara de demónio com espetos por dentro (tal como as imagens explicam). Ava jurou vingança às seguintes gerações da família do irmão. Assim, passados uns anos, descoberto o seu corpo, foi liberta e encarnou na filha do irmão, Kattie.



## A Pós Explosão Feminista

- A *Femme Fatale* por conta própria

Com o surgimento da segunda onda do feminismo na década de 1970 e da terceira onda na década de 1990, as mulheres começaram a recuperar a imagem da *femme fatale*, tanto que lançaram o termo "bitch", recuperaram-no a partir dos seus guardiões masculinos e redefiniram-no à sua própria maneira. Um aviso prévio, nesta última fase, começam a existir menos, e menos, dessas senhoras letais, punidas até ao final do filme, uma resolução que foi quase pró forma nos filmes americanos pré-1970. Com o colapso do Código de Produção e a influência do movimento de contracultura dos anos 1960 e 1970, as atitudes em relação às mulheres (casamento, sexo, prazer, alimentos...) foram submetidos a uma política de mudança sísmica que, até mesmo, a recente mudança para a direita religiosa na última década, não foi capaz de apagar, apenas enfraquecer (MAINON, D., URSINI, J. 2009, pp.315-316).

A transformação feminista da *femme fatale* foi, naturalmente lenta. Tudo começou, naturalmente, na área do baixo orçamento, o filme de exploração que, como referido na última fase, permitiu mais liberdade devido ao seu baixo perfil (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.316).



Fig.151 – *Tamara*, Jena Dewan Tatum, 2005

## Pam Grier

– O anjo negro vingador



Fig.152 - *Foxy Brown*, Pam Grier, 1974

Descoberta enquanto trabalhava como auxiliar de escritório na American International Pictures, Pam Grier tornou-se uma figura de culto dentro de dois anos (1973-1975) e três filmes: *Coffy*; *Foxy Brown* e *Sheba, Baby*. Além disso, ajudou os filmes noir a serem subsidiados e não terem papéis degradantes, o que lhe permitiu tomar um lugar tão forte no centro do palco com personagens totalmente desenvolvidas.

*Coffy* (1973), é o mais noir do trio. Contém um nível chocante de violência típico dos filmes de femmes fatales de Grier. Os cineastas (incluindo o diretor Jack Hill que, também, fez a sequência *Foxy Brown*) esforçam-se por justificar, pelo menos parcialmente, as ações violentas de *Coffy*.

Em todos os filmes de Grier, ela usa o seu poder sexual, bem como a sua força física e inteligência para derrotar os seus inimigos criminais. Grier ganha a confiança dos

personagens masculinos nos seus filmes usando os estereótipos sexuais (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.319).

Com *Foxy Brown* (1974), os cineastas elevam os tons cromáticos. Esta mudança de estado de espírito ocorre com os títulos dos filmes. Pam Grier, em silhueta, dança e realiza filmes de artes marciais, em vários trajes, contra fundos coloridos, enquanto os seus temas explodem na trilha sonora.

No filme final da série *Sheba, Baby* (1975) a personagem de Pam Grier entra, finalmente, num mundo de detenção e combate à criminalidade, tornando-se uma detetive privada (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.321).

### Em cena:



Conjunto de Figs.153, 154, 155, 156, 157 – *Coffy*, Pam Grier, 1973

*Coffy*, representa toda a violência e poder sobre o sexo masculino num jogo de sedução/morte.

## Dyanne Thorne

-Quebrando tabus



Fig.158 - *She Wolf of the SS*, Dyanne Thorne, 1975

Dyanne Thorne, como Pam Grier, trabalharam no campo da exploração de baixo orçamento, onde ela deixou a sua marca como uma *femme fatale* de ferocidade incomum, em grande parte, através da sua série de filmes Ilsa.

*Point of Terror* (1973), a primeira aparição de Thorne, como *femme fatale* voraz, que a tornou famosa, um filme escrito e estrelado por Peter Carpenter (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.322).

Em *Blood Sabbath* (1972), dirigido por um dos poucos diretores do sexo feminino no período, Brianne Murphy, Thorne interpreta uma rainha das bruxas más, Alotta. Ela desaprova a relação de uma das suas ninfas - Yyalah com David - que sofre de síndrome de stress pós-traumático.

No primeiro filme, Ilsa, *She Wolf of the SS*, a câmara desvanece-se numa cena de sexo entre Ilsa e um prisioneiro. A partir daí, o filme torna-se uma jornada intransigente exibindo a sua brutalidade, como comandante de um campo de prisão nazista, submetendo os prisioneiros a experiências médicas chocantes, utilizando-os como instrumentos para seu prazer sádico e sexual.

Ninguém parece satisfazer o seu desejo voraz de forma adequada.

Os quatro filmes da colecção - Ilsa, *She Wolf of the SS* (1975); Ilsa, *Harem Keeper of the Oil Sheiks* (1976); Ilsa, *Tigress of Siberia* (1977) e Ilsa, *The Wicked Warden* (1977) - já inspiraram, provavelmente, mais controvérsia do que quaisquer outros filmes de exploração desse período (ao incluir temas tabus como: chuvas de ouro e castração). O que torna as coisas piores para a maioria dos críticos é que o comportamento sádico de Ilsa nunca é um motivo psicológico aceitável. Normalmente, se uma mulher castra um homem, é porque o homem é um violador ou cometeu algum ato de agressão, no entanto Ilsa, em sua suprema transgressão, castra por puro prazer sádico ou de raiva.

Contudo, no final de cada um dos filmes, Ilsa é punida com severidade pelas suas transgressões e por romper com os valores judaico-cristãos. Ela é mesmo, literalmente, rasgada em pedaços pelos presos no final de Ilsa, *The Wicked Warden*. Assim, apesar da exibição (quase sem parar) de violência, luxúria e *gore*<sup>49</sup>, a ordem é restaurada quando Ilsa é castigada e prevalecem os heróis masculinos.

O principal atributo desses filmes, que sofrem com os efeitos económicos e atuação amadora, é a presença de Dyanne Thorne. A peça foi, originalmente, oferecida a outra atriz mas ela recusou-se (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.328).

---

<sup>49</sup> *Gore*; subgénero do filme de terror de violência extrema

**Em cena:**



Conjunto de Figs.159, 160, 161, 162, 163, 164, 165 – *Point of Terror*, Dyanne Thorne, 1973

Imagens retiradas do filme *Point of Terror* em que Andrea (Dyanne Thorne), está deitada à beira da piscina com o seu amante e com a ida deste, chega o ciumento e paralítico Charlie que a ameaça, dado isto, lutam e Andrea empurra-o para a piscina e assiste à sua morte com uma expressão sarcástica estampada no rosto.



## Sybil Danning

-A Amazona segue em frente



Fig.166 - *Howling II*, Sybil Danning, 1985

Atriz austríaca, Sybil Danning é a mais nórdica amazônia, numa linha de mulheres fatais, que remonta a Brigitte Helm. Como Pam Grier e Dyanne Thorne, Danning acertou o seu passo em filmes de exploração dos anos 1970 e 1980.

Embora muitos dos seus papéis sejam como uma mulher guerreira, há um número que mostra a sua *femme fatale* interior, o seu primeiro papel nessa veia era *Cat in the Cage* (1978) (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.330).

*Cat in the Cage* é um filme, vagamente, baseado na história de Poe *The Black Cat*, Danning é vista pela primeira vez (pelo público) a bordo de um iate de luxo evocando visões exóticas de sereias.

Em *They're Playing with Fire* (1984), Danning é Diane Stevens, uma professora de Inglês numa pequena universidade de Los Angeles. O filme começa numa aula em que ela



está a ensinar Lady Macbeth de Shakespeare, como manipulou o marido para matar o rei, para que ela pudesse ser rainha (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.333).

*Howling II* (1985), Danning interpreta Stirba, rainha dos lobisomens. É uma feiticeira perversa que controla um clã mundial de lobisomens na Transilvânia. O cineasta usa a iconografia do mundo fetish para apresentar a decadência e perversão dos lobisomens e da sua rainha. A incorporação de sadomasoquismo e bestialidade, cenas de sexo, orgias e o uso de ritual e religião na decoração, contribuem para uma aura de perversidade e excesso visual (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.334).

Em 1989, Danning foi escalada para o papel da escritora Pamela, na série de TV *Superboy*. O seu alter ego é como um súcubo que suga a vida das suas vítimas.

Recentemente, o diretor/escritor/músico Rob Zombie lançou Danning, com a idade de sessenta anos, como uma cruel e sexualmente voraz comandante de um campo nazista (em uma homenagem aos filmes *Ilsa*) no trailer de simulação (*Werewolf Women of the SS*) que ele criou para Quentin Tarantino (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.338).

#### **Em cena:**



Conjunto de Figs.167, 168, 169 – *Howling II*, Sybil Danning, 1985

Imagens do filme *Howling II*, Stirba, como rainha dos lobisomens despe-se, ficando sexualmente exposta num chamamento de toda a “alcateia”.

## Sharon Stone

-Basic Instinct



Fig.170 - *Basic Instinct*, Sharon Stone, 1992

Pela força do seu desempenho como Catherine Tramell em *Basic Instinct* (1992), Sharon Stone teve mais influência na formação da imagem de *femme fatale* do pós-1990 do que qualquer outra atriz.

Mas, *Blood and Sand* (1989) e *Total Recall* (1990) foram os filmes impulsionadores para o seu reconhecido papel de mulher letal.

Em *Blood and Sand* (1989), assumiu o papel (como Nita Naldi e Rita Hayworth) de Doña Sol, a sedutora sádica espanhola que tornou o toureiro Juan Gallardo no seu brinquedo e destruiu a sua vida. As cenas de sexo foram mais gráficas do que em qualquer um dos filmes anteriores, com cenas de nudez que logo se tornaram uma marca transgressora da atriz.

No ano seguinte, Stone reformula a *femme fatale* para um pequeno papel com Arnold Schwarzenegger, *Total Recall*.

Impressionado com a habilidade de Stone para projetar perigo sexual, Paul Verhoeven, diretor de *Total Recall* lembra-se de a lançar no seu próximo filme - *Basic Instinct*. Foi um enorme sucesso comercial em todo o mundo, em grande parte devido ao desempenho ousado de Stone (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.358).

Em 2006, Stone reprisou o papel de Catherine em *Basic Instinct 2*. De acordo com as entrevistas, uma das razões por ter feito esse filme, era mostrar que uma mulher na meia-idade poderia, ainda, ser sexualmente poderosa no ecrã (para o qual ela foi ridicularizada por muitos críticos do sexo masculino que criticaram por aparecer nua na idade de quarenta e oito anos) (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.362).

No temperamental filme neo-noir *The Specialist* (1994) Stone retrata Maio Munro que, quando criança, testemunha o assassinato brutal dos seus pais. Quando adulta, ela identifica os assassinos (membros de um cartel de drogas cubano-americano de Miami) e tenta contratar especialistas para eliminá-los – “I am not a woman you can trust<sup>50</sup>” (MAINON, D., URSINI, J. 2009, pp.362-363).

Stone, finalmente, recebe uma nomeação para um óscar na academia pelo seu desempenho como femme fatale (um evento raro no mundo destas mulheres letais) por Martin Scorsese no filme *Casino* (1995) (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.365).

O veículo *Catwoman* (2004) com Halle Berry permitiu a Stone trazer o seu senso de humor para o papel de vilã simpática, Laurel. Uma ex-modelo cuja pele se transformou em mármore como resultado de um produto de beleza perigoso que a sua empresa desenvolveu. Ela luta contra as tentativas do marido para a aposentar, trocando-a por uma modelo mais nova. Em resposta, ela assassina o seu marido e tenta culpar a personagem-título: Catwoman (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.367).

---

<sup>50</sup> Tradução: “Não sou uma mulher em que se pode confiar”

**Em cena:**



Conjunto de Figs. 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179 – *Basic Instinct*, Sharon Stone, 1992

*Basic Instinct* é dos maiores exemplos de filme de *femme fatale* existentes. Toda a ousadia e confiança de Catherine Tramell (Sharon Stone) perante o julgamento, e a forma como desvia qualquer tipo de atenção ou acusação ao caso com um simples e sexual cruzar de pernas sem roupa interior.

Nas outras imagens, trata-se dela seduzir o detetive através da sua “amante” e companheira, um misto de provocação visual e, depois, corporal.

## Lucy Liu

- Anna May Wong vive



Fig.180 - *Charlie's Angels*, Lucy Liu, 2000

Lucy Liu é a segunda atriz asiático-americana a atingir o estrelato, como disse em várias entrevistas, ela delicia-se com o poder feminino e a complexidade que esses papéis de mulher fatal têm para oferecer.

Em 2000 e 2003, Liu unida a Drew Barrymore e Cameron Diaz numa girl power do novo milénio, apresentam *Charlie's Angels*, uma renovação de série quase-feminista da década de 1970. As três estrelas femininas são multiétnicas. Liu deleita-se com a sua natureza sensual e às vezes usa o sexo como uma ferramenta poderosa contra um universo ainda dominado por homens, incluindo o seu "chefe" paternal - o recluso Charlie (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.388).

*Ballistic: Ecks vs. Sever* (2002) apresenta Liu como uma assassina amarga, sobre-humana (Sever) que está disposta a vingar-se de um líder do governo nos E.U., responsável pela morte da sua família, bem como a tentativa de matar o agente da CIA Ecks (Antonio Banderas) e o seu filho (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.392).



Naquele mesmo ano, Liu também desempenhou um pequeno papel como herdeira Kitty, que mata o seu fiel amante no musical *Chicago* (2002) (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.394).

*Watching the Detectives* (2007) dá a Liu uma chance de voltar às suas raízes cômicas. Como a *femme fatale* de espírito livre – Violet (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.399).

### Em cena:



Conjunto de Figs.181, 182, 183, 184, 185, 186, 187 – *Charlie's Angels*, Lucy Liu, 2000

Cenas retiradas de *Charlie's Angels*, Alex (Lucy Liu) usa a sua arte nas massagens para imobilizar a vítima masculina, fazendo com que este desmaie para ela lhe roubar os pertences. As seguintes imagens refletem o poder da atriz (com uma silheta marcada pelo cabedal preto) a arrastar uma multidãoo de homens em prol do seu querer para conseguir entrar no sistema da empresa.

## Angelina Jolie

-A grande mãe de todas elas

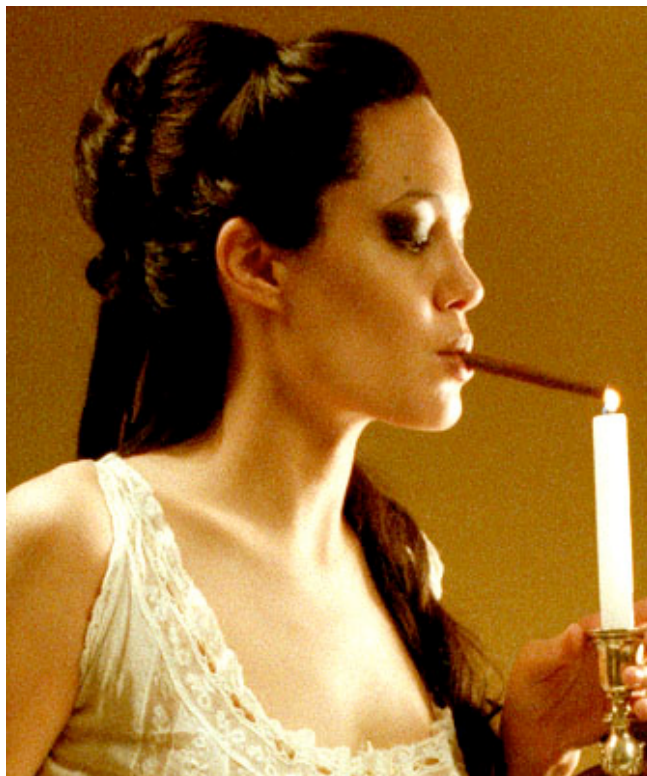


Fig.188 - *Original Sin*, Angelina Jolie, 2001

Angelina Jolie tem conseguido, ao longo da sua carreira, escolher papéis que expressam as suas várias personalidades. De menina selvagem, bissexual, mulher guerreira carregada de sexualidade, figura maternal... Jolie deixou a sua (forte) marca no novo milénio como *femme fatale*.

Quando, em 1996, com a idade de vinte anos, Jolie como "Legs", a carismática líder de um gang de meninas de classe média que se querem vingar de erros na sua escola, é um rascunho para o seu mais famoso papel de Lisa em *Girl Interrupted*. Enquanto Legs é muito mais positiva na sua abordagem de "girl power", Lisa é mais destrutiva. Ambas compartilham origens traumáticas e um desafio à autoridade, particularmente da variedade masculina (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.411).

O papel de *femme fatale* que rendeu a Jolie a sua primeira série de prémios de atuação foi como supermodelo *Gia Carangi* de 1970-1980 no filme de 1998 (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.415).



Em 2001, o escritor/diretor Michael Cristofer reuniu-se com Jolie, para fazer uma adaptação do romance noir *Waltz into Darkness*, desta vez chamado de *Original Sin*. Os cineastas mantiveram o poder sexual da *femme fatale* em toda a sua perversidade mas, também, num movimento tipicamente pós-feminista, o que lhe deu o controlo da narrativa.

A Julia/Bonnie de *Original Sin* é, uma sedutora com uma grande carga sexual que se deleita no seu poder sobre os homens. Para o seu amante e cúmplice criminoso - Billy, ela entrega-se aos seus desejos sadomasoquistas, para o marido enganado - Luis (Antonio Banderas), ela é "a morte" dele, alguém que ele "não pode viver sem" (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.417).

### Em cena:



Conjunto de Figs.189, 190, 191, 192 – *Original Sin*, Angelina Jolie, 2001

Jolie como “Bonie” no filme *Original Sin*, na sua dupla relação amorosa, com o marido e com o seu amante e parceiro de crime. Mesmo desconfiado, o marido detem-se pelas “falas mansas” da sua esposa, enganando-o e conseguindo o que quer. Poder.

## Monica Bellucci

-A Mãe e a Prostituta



Fig.193 - *Malena*, Monica Bellucci, 2000

Modelo e atriz italiana, Monica Bellucci tem, em muitas das suas *femmes fatales*, variações do estereótipo de mãe e prostituta, um estereótipo ainda em progressão no catolicismo de países como a Itália.

Utilizando o seu olhar misterioso de Mona Lisa e o seu voluptuoso (e frequente) corpo nú, virou as expectativas do público, em particular, a visão masculina.

Bellucci apareceu, com brevidade, em *Dracula* de Bram Stoker, de Francis Ford Coppola (1992) como uma das noivas que se levantaram, debaixo do leito do ingênuo Jonathan Harker (Keanu Reeves), molestado sexualmente como prelúdio para beber o seu sangue.

Mas o papel de destaque de Bellucci, em termos de reconhecimento internacional, é *Malena*, a história de um jovem rapaz, Renato (Giuseppe Sulfaro), na Segunda Guerra Mundial Sicília que se torna obcecado com uma viúva triste, de nome Malena. Malena (Bellucci) é o núcleo erótico das fantasias do jovem rapaz (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.445).

Malena é uma combinação estranha de melancolia e desafio. Por um lado, é recatada, anda pela cidade sob os olhares indiscretos dos homens e os mexericos das mulheres e raramente fala, na maioria das vezes, os seus olhos estão baixos. Mas, ao mesmo tempo, ela mostra a sua independência e rebeldia ao calçar saltos altos, meias pretas e vestidos apertados que abraçam as suas voluptuosas curvas e revelam as suas ligas, dirigindo a Renato e aos restantes homens, desejo sexual. Mesmo quando vira prostituta para sobreviver durante a guerra, mantém distância e uma expressão enigmática que não permite que os homens penetrem as suas emoções, mesmo penetrando o seu corpo (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.447).

Esta imagem de Bellucci como deusa intocável, transporta para o cinema americano *Under Suspicion* em 2000. Bellucci como Chantal Hearst, a esposa jovem de um pedófilo rico - Henry Hearst é, de novo, objeto do olhar do sexo masculino. - "Uma mulher bonita passa por esta vida sem contestação" (MAINON, D., URSINI, J. 2009, pp.447-448).

Em 2001, Bellucci interpreta uma feiticeira/agente dupla para o Vaticano – *The Brotherhood of the Wolf*. Ela seduz o herói do filme a fim de obter informações da sua aliança. No final ajuda o herói, libertando-o da prisão, através da utilização de uma poção que produz um estado catatónico.

Em 2003, Bellucci interpreta a esposa dominadora do mal em *Matrix Reloaded* e *Matrix Revolutions*. Bellucci mantém os escravos em torno de si mesma num clube de fetiche e toma as rédeas por cima do seu marido. Sexualidade agressiva.

Bellucci faz o papel de prostituta que virou apóstolo – Madalena de Mel Gibson, na sua controversa e sádica releitura da história de Cristo – *The Passion of the Christ* (2004).

Em 2005, voltou para o género de terror com *The Brothers Grimm*. Bellucci é a rainha má do espelho neste filme fantasioso, que mais uma vez mantém os seus escravos sob a sua alçada (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.448).

Em *How Much Do You Love Me?*, o protagonista, François, vê a prostituta Daniela (Bellucci) enquanto se senta numa janela num clube de sexo. Rodeada pelas luzes néon, o seu rosto é (como em muitos dos papéis de Bellucci) ilegível. Envoltos em peles e misteriosamente composta, ela é uma Mona Lisa moderna numa moldura de vidro (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.449).

**Em cena:**



Conjunto de Figs.194, 195, 196, 197, 198, 199, 200 – *Malena*, Monica Bellucci, 2000

*Malena*, filme em que Bellucci atrai todas as atenções masculinas (como já explicado na biografia) através da sua misteriosa aparência.

Captei as imagens dos diferentes estilos visuais que Malena apresenta, portadores de significados diferentes na sua vida. Primeiramente casada, apresenta-se morena e com trajes suaves brancos. Após ser dada a notícia da morte do marido e das más línguas a terem acusado de estar envolvida com outros homens, Malena, corta o cabelo para poder pagar as suas contas e tinge o cabelo de ruivo em provocação às bocas da sociedade (entenda-se o cabelo ruivo, no cinema, como símbolo de maior sexualidade na mulher) e conseguindo assim, todas as atenções e interações com o sexo masculino.

Por fim, prostituindo-se com os soldados, Malena apresenta o cabelo loiro e mesmo assim, todos os homens, já de forma mais contida, a espreitam através de vidros, etc.

## **Jodi Lyn O'Keefe**

-*Femme Fatale* Punk/Glam



Fig.201 - *Out for Blood*, Jodi Lyn O'Keefe, 2004

Jodi Lyn O'Keefe é outra, no quadro de jovens atrizes, a continuar com a tradição de femme fatale. Os seus olhos brilhantes metalizados e figura escultural fazem dela uma excelente candidata para o papel de senhora letal.

Em *Devil in the Flesh II* (2000), O'Keefe contribui para um subconjunto de filmes de mulheres-psycho (*Play Misty for Me*, *Fatal Atraction*,...), e adolescentes-psycho (*Crush*, *Poison Ivy*,...).

Em *Red Rover* (2003), O'Keefe interpreta Kylie que se vira para o lado negro e abraça a feitiçaria dos seus antepassados.

Na secção dos vampiros: *Out for Blood* (2004), permite a O'Keefe, como vampira Layla, enfatizar o seu lado glam/punk. Quando um estranho a tenta molestar ela, literalmente, lança-o para o lado.

Também em 2004, O'Keefe estrelou como uma “spider demon”, num episódio feminista de longa duração - *Spin City*. Mais como vampira do que aranha, O'Keefe é um demônio com a capacidade de pôr os seus inimigos num casulo.

O mais influente papel de O'Keefe até à data na televisão foi como Gretchen na Fox Show - *Prison Break* (2007-2009). Ela é uma assassina cruel.

O'Keefe, deleita-se com a independência e poder que este papel lhe dá, dizendo aos entrevistadores: "É bom. Eu estou a moldar os homens à minha vontade."<sup>51</sup> (MAINON, D., URSINI, J. 2009, p.485).

### Em cena:



Conjunto de Figs. 202, 203, 204, 205 – *Devil in the Flesh II*, Jodi Lyn O'Keefe, 2000

Cenas retiradas do filme *Devil in the Flesh II*, em que O'Keefe interpreta Debbie, fugida de uma instituição mental, rouba a entidade de uma falecida e volta à universidade, onde desenvolve uma paixão psicótica por um dos seus professores matando qualquer pessoa que se intrometa entre eles.

---

<sup>51</sup> Frase original: “It’s nice. I’m bending the boys to my will.”



## **Estudo comparativo**

### **A Linguagem da *Femme Fatale***

- Comparação entre *Double Indemnity* (1944) e *L.A. Confidential* (1997)

Os filmes são uma media cultural que refletem, fortemente, os tempos em que foram feitos. Embora possam ter sido feitos no passado, ou presente, os valores que emergem são, inevitavelmente, indicativos do próprio clima cultural. Como tal, os filmes sempre foram suscetíveis a estereótipos dominantes.

O filme *noir*, em particular, cria um mundo onde a moralidade não é a preto e branco, onde a corrupção corre solta e, quase todos os personagens, mesmo o nosso herói, tem um lado diabólico.

É neste mundo que a *femme fatale noir* nasceu. Ela não é a mulher vítima e fraca que encontramos noutros géneros como western ou drama, porque tal personagem não seria capaz de sobreviver neste ambiente. Em vez disso, ela tornou-se um dos personagens mais fortes do filme e, muitas vezes, um contribuinte significativo para traçar o avanço do enredo. Embora a sua presença desafie estereótipos convencionais de mulheres, apresenta uma nova, onde a mulher é forte e perigosa. A *femme fatale* é um carácter forte, que tem persistido nos *noir* e nos últimos sessenta anos, ela também é o medidor ideal para avaliar como os estereótipos do género mudaram nos anos que se seguiram.

Para examinar o desenvolvimento desta personagem, vou destacar dois filmes: *Double Indemnity* (1944) de Billy Wilder e *L.A. Confidential* (1997) de Curtis Hanson. Cada um apresenta as suas próprias variações de mulher fatal, interpretadas por Barbara Stanwyck e Kim Basinger.



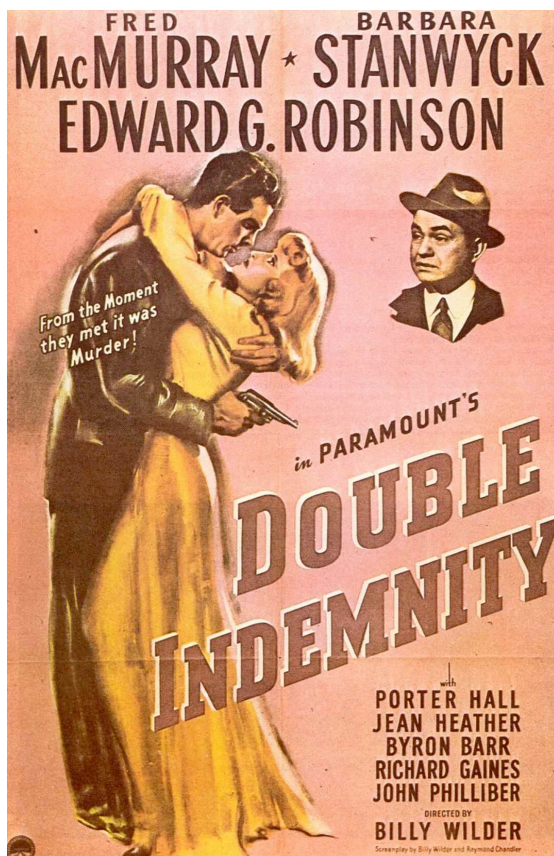


Fig.206 – *Double Indemnity*, 1944



Fig.207 – *L.A. Confidential*, 1997

O enredo é, realmente, muito importante. Em *Double Indemnity*, Phyllis é uma esposa assassina que convence um vendedor de seguros a ajudá-la a livrar-se do seu marido e, em *L.A. Confidential*, o enredo é muito complicado pois envolve corrupção no departamento da polícia de Los Angeles, centrando-se, principalmente, em drogas e prostituição, em que Lynn é, apenas, uma personagem periférica até certo ponto, depois passa a ser uma figura importante através da sua influência sobre o namorado polícia.

O que importa, mais do que detalhes específicos do enredo, é o papel de *femme fatale* como uma força voraz na ação, bem como os seus relacionamentos no ecrã. Devido a isso, focar-me-ei, principalmente, nas cenas que mostram os dois “lados” e analisarei a sua linguagem, particularmente quando é dirigida para o herói (já que ela, raramente, existe sem ele e ele é, na maioria das vezes, o objeto da sua posição dominante). Uma vez grande parte do seu poder da mulher fatal é derivado da sua sexualidade, vou prestar especial atenção à forma como ela usa padrões linguísticos femininos em conjunto com a linguagem mais dominante e, tipicamente, masculina.

Em *Double Indemnity*, quando vimos Phyllis pela primeira vez, vemo-la a partir do ponto de vista do protagonista Walter Neff (Fred MacMurray) enquanto a olha de baixo para cima no topo de uma escadaria. Ela é disparada a partir de um baixo ângulo extremo e já podemos dizer, visualmente, que ela vai ser o elemento poderoso no relacionamento de ambos e, uma vez que ela veste apenas uma toalha, também sabemos exatamente, onde o poder reside. A baixa iluminação dá ao encontro de ambos, um tom sinistro.



Fig.208 – *Double Indemnity*, 1944

Ao longo da conversa, ela exhibe uma variedade (ampla) associada com a feminilidade mas, muitas vezes, fala num tom ligeiramente mais profundo do que é habitual para as mulheres dando-lhe um ar, subtilmente, masculino. Até agora, ela não fez nenhuma exibição ostensiva de poder mas o espectador percebe que ela poderia, se quisesse. No entanto, ela ainda mantém a sua linguagem tão neutra quanto possível. Na próxima reunião, ela já usa a linguagem para sua vantagem. Imediatamente, ela muda de tom, elevando-o, para enfatizar uma aparência mais feminina, bem como empregando uma entoação mais dinâmica. Esta é uma característica marcadamente feminina, a maneira em que ela a usa subtilmente para dirigir a conversa, conduzindo-o em direção ao assunto do seguro do acidente para o seu marido. Ao usar estas táticas, ela é capaz de controlar a situação e enfatizar a sua suposta fraca feminilidade quando, na verdade, mantém o

controle sobre a conversa, bem como Neff. Aqui, assim como na sua próxima cena juntos, quando ela o convence a ajudá-la, Phyllis usa a linguagem para construir-se como a mulher fraca em relação ao seu marido, de modo a manipular Neff para fazer o que ela quer.



Fig.209 – *Double Indemnity*, 1944



Fig.210 – *Double Indemnity*, 1944

Depois dos dois terem sucesso em assassinar Mr. Dietrichson encontram-se, apenas brevemente, mas Phyllis continua a exercer o seu poder sobre Neff.



Fig.211 – *Double Indemnity*, 1944



No início, quando ele parece estar hesitante, ela “lança”, novamente, a sua hiper-feminilidade sobre ele, falando num tom mais alto, bem como dá ênfase ao seu estado (supostamente) emocional. Quando esta abordagem falha, ela abandona a sua maneira sedutora de falar para um tipo de linguagem mais masculino e, portanto, muito mais poderoso. Mais uma vez, ela perde a voz de um tom mais baixo e assume uma qualidade mais áspera; o seu discurso é, de repente, muito mais direto, sem qualquer tentativa de polidez. Neff, finalmente, percebe que está preso e, que tem sido o tempo todo. Tendo-o seduzido, Phyllis influenciou-o, facilmente, a cometer assassinato para ela e, uma vez que ele cumpriu o seu propósito, ela já não precisa de apresentar uma frente. As suas características sedutoras e linguísticas femininas deram lugar a uma forma mais masculina de falar e, através dela, uma exibição mais evidente de poder pois, Neff não pode fazer nada para expô-la sem se expor a si também.

Infelizmente, é 1944, altura em que o Código Hays foi muito rigoroso a aplicar regras, entre elas: nenhum crime, muito menos um assassinato, poderia ficar impune, então o filme teve de terminar num confronto em que Phyllis e Neff são, ambos, levados à justiça. Isso ocorre quando Neff vai à casa Phyllis para confrontá-la e tentar pôr a culpa do assassinato (exclusivamente) sobre ela. A sua discussão leva a tiros e, cada um consegue atirar no outro, Phyllis morre de imediato e Neff dura, apenas, o tempo suficiente para voltar ao seu escritório e gravar uma confissão, ambos assassinaram Mr. Dietrichson e ambos morreram pelo crime.



Fig.212 – *Double Indemnity*, 1944



Fig.213 – *Double Indemnity*, 1944

No entanto, Phyllis tem um crime adicional o de ser, simplesmente, uma mulher sexualmente poderosa, algo que neste período de tempo não é permitido. Assim, é necessário destruir esta imagem antes da sua morte, o que é conseguido, dando a ela todos os padrões de fala que tendem a indicar fraqueza. O seu tom de voz mostra emoção, que desta vez é genuíno, ela começa a temer Neff e o que ele pode fazer com ela. Ela faz uma última tentativa de seduzi-lo mas, ele assim como o público, vê (de imediato) a falsidade do acto. O seu poder falha completamente nesta cena, não porque ela seja uma criminosa mas, porque tem usado a sua sexualidade para chegar à frente, o que, de acordo com o discurso cultural dominante da feminilidade da década de 1940 não só é condenável mas, na verdade, não natural.

Ao longo de todo o filme, Phyllis Dietrichson, mostra ser *femme fatale* por excelência, sem remorsos de cometer um assassinato a sangue frio e usando, impiedosamente, Neff para que ele “afundasse” com ela. A maneira linguística cuidada de como ela negocia um caminho, vem através dos padrões sedutores e manipuladores femininos, bem como padrões masculinos mais tradicionais para exhibir, diretamente, o seu poder. Não só ela deve ser punida pela morte do seu marido mas, também, pelo poder que exerceu sobre o herói e, como tal, o final do filme derruba a sua imagem de mulher dominante, substituindo-o por uma mais aceitável mostrando, através do seu discurso, o medo próprio e fraqueza que ela deveria ter exibido o tempo todo.



Fig.214 – *Double Indemnity*, 1944

*L.A. Confidencial*, dá-nos uma interpretação semelhante mas, diferente de *femme fatale*. A primeira vez que Lynn aparece no ecrã, tudo sobre ela indica que estamos perante uma mulher fatal. Ela veste um longo casaco preto com a capa a escurecer, parcialmente, o rosto, batom vermelho brilhante e cabelo loiro platinado (perfeitamente) enrolado. Imediatamente, o protagonista principal, sargento da polícia Bud White (Russell Crowe) é cativado por ela. A conversa entre eles é breve mas, ela usa a mesma alta voz suave que Phyllis usa com Neff e, White fica encantado por ela. Mesmo na sua breve introdução, Lynn já está a usar o mesmo tipo de hiper-feminilidade que Phyllis usou e, é claro, que ela vai ter a vantagem no seu relacionamento com White.



Fig.215 – *L.A. Confidencial*, 1997

Na sua cena seguinte, Lynn é revelada como sendo uma prostituta pois, “entretém” um cliente na sua casa. Aqui, a sua sexualidade é explícita de forma que o código de produção tinha estritamente proibido, usando o sexo como meio de apoio e, a julgar pela sua casa glamorosa, obviamente, fez muito bem para si mesma, ela está a usar os seus poderes de sedução de uma forma exploradora e repreensível, já que mostra uma diferença marcante entre ela e Phyllis. Quando White entra e começa a interrogá-la em relação a um homicídio recente, ela responde às suas perguntas de bom grado. Até agora ele, como Neff, tem a ilusão de poder na relação. No entanto, a meio, ela assume o controlo, exigindo fazer as suas próprias perguntas e direcionando a conversa para ele (e para longe dela). Como ela lhe faz perguntas cada vez mais pessoais sobre o seu trabalho, move-se para mais perto dele, suavizando a voz. Quando Phyllis fez perguntas repetidas, ela controlou a conversa

subtilmente, agindo insegura de si mesma; aqui, ao contrário, Lynn controla a conversa, tornando White e o público, bem ciente do facto mas, usa as suas qualidades vocais para suavizar o mesmo. Isto parece ser mais aceitável para ela, manter o domínio da conversação sobre o seu interlocutor masculino em 1997 do que foi para Phyllis em 1944, que teve que recorrer a meios mais indirectos de controlo.



Fig.216 – *L.A. Confidential*, 1997

No entanto Lynn, rápida e inexplicavelmente, tem vantagem no seu relacionamento com White e, na próxima vez que ele a visita, parece que ela de repente e por razões que não são (satisfatoriamente) explicadas, encontra-se apaixonada por ele. Em quase todas as conversas posteriores, Lynn tem algo a dizer mas, também é transportada para o papel de ouvinte, raramente contribuindo ou mostrando qualquer indício do poder que é inerente ao seu papel como *femme fatale*. Há, apenas, mais uma cena no filme em que Lynn desempenha o papel principal. Exley, um rival de White, sobre a força policial, entra na casa de Lynn enquanto investigava White, colocando o enredo, ridiculamente complicado de lado, ela acaba seduzindo-o, pensando nalguma forma de ajudar White (agora como seu namorado). Esta cena começa muito parecida com a do seu primeiro, grande, encontro com White, Exley tem o controlo, como policial a fazer perguntas, Lynn responde da mesma maneira que antes, imediatamente assume a conversa, tomando qualquer direção que ela queira. Ela controla a conversa mas, torna-se atraente como ela faz isso, assim como antes com White. Ela insulta-o e coloca-o em baixo mas, faz isso de uma maneira atraente para ele. Usa a sua voz para mostrar a sua sexualidade, ela faz com que Exley faça o que ela quer, neste caso, ir para a cama com ela (que por sua vez, parece ter sido o seu plano o



tempo todo, embora não seja exatamente claro o porquê). Quando White descobre a infidelidade, prepara-se para lhe bater e ela não tem qualquer reação de defesa, pelo contrário, assume o papel de vítima (como criou num filme para ela mesmo interpretar). No final, ela profere algumas linhas de filosofia barata e dirige-se para fora do pôr do sol com White, aparentemente bem com os seus ciúmes ocasionais.



Fig.217 – *L.A. Confidential*, 1997



Fig.218 – *L.A. Confidential*, 1997

*L.A. Confidential* apresenta um quadro muito diferente de *femme fatale* em relação a *Double Indemnity*. Embora ambas as personagens sejam, claramente, as mulheres independentes e poderosas, rejeitando a ideia de uma feminilidade fraca e submissa, Lynn parece ser capaz de mostrá-lo mais diretamente. As suas palavras são de confronto com um trave sedutor, onde Phyllis era (meramente) sugestiva com tons escuros, indicando que em 1990, a América foi mais tolerante de uma mulher dominante do que a dos anos 40. No entanto, *L.A. Confidential* mostra uma liberalidade semelhante em relação às mulheres.

Embora, nesses filmes, elas façam uso cuidadoso de certos recursos, como perguntas, o que é mais importante é a forma como falam. Porque o seu domínio sobre os protagonistas manifesta-se na sua sexualidade, ambas criam uma imagem de hiper-feminilidade, tornando-se sexualmente atraentes, a fim de manipularem e controlarem o herói. Essencialmente, elas afetam uma feminilidade mais fraca para ganhar poder. Isto é, juntamente com os recursos tradicionalmente masculinos, como quando a voz de Phyllis se torna mais áspera quando ela confronta Neff na segunda metade do filme ou, quando Lynn usa a linguagem direta e, até mesmo, insultos no seu discurso tanto com White como com Exley. A maneira pela qual cada personagem negocia esta combinação complexa de se opor características de género serve como um indicador das atitudes culturais em relação às mulheres durante o tempo de liberação de cada filme; o poder de Phyllis é mais subtil

mas, no final ela ainda deve ser punida e mostra-se, linguisticamente, inferior a Neff, enquanto Lynn é permitido um estilo mais direto da voz sem ser punida.<sup>52</sup>

Recapitulando, a escolha de comparação entre estes dois filmes, deve-se ao facto de ambos, mesmo mudando a época, conterem aspectos idênticos e uma construção narrativa semelhante. *Double Indemnity* foi lançado no ano de 1944, numa época de subversão e transgressão devido à 2ª Guerra Mundial, Barbara Stanwick interpreta uma mulher fatal extremamente manipuladora e é “senhora da palavra”, o que leva Neff a crer na sua ingenuidade e ser arrastado, assim, para o mundo do crime. Mas, tal como foi uma época para representações mais transgressoras, também foi uma época em que o Código Hayes estava ativo, e este, passo a explicar resumidamente, foi um código em que o uso de armas, roubo, furto, brutalidade, violência, assassinatos... era banido da representação cinematográfica ou, teria de ser alterado de forma a que revelasse que, qualquer um destes métodos ilegais teria o seu desfecho como castigo às más práticas ou intenções. Tal foi o caso de *Double Indemnity*, que depois de Phyllis ter posto em prática todas as “armas” transgressivas ao código, a mesma teve de mostrar arrependimento no final e recebeu o a sua punição sendo morta no final do filme.

A grande diferença entre ambos os filmes reside aqui mesmo. *L.A. Confidential* representa uma estruturação antagónica a este Código imposto em 1944. Sendo um filme de 1997, já corresponde a uma época em que se tinham realizado explosões feministas, e a que a mulher tinha ganho um poder tão, ou mais, letal que o elemento do sexo oposto. Aqui, a narrativa do filme trata da maior parte dos assuntos que o Código Hayes censurava anteriormente: nudez, uso de armas, violência, assassinatos de qualquer método, contrabando, venda de mulheres ou prostituição, homem e mulher juntos na cama, sedução deliberada, operações cirúrgicas, cenas contendo policiais etc... Tudo isto é visível tanto através de Lynn, uma prostituta de luxo que pertence a uma rede de prostituição que encarna estrelas de cinema, submetendo-se a intervenções cirúrgicas para igualarem as atrizes pretendidas, etc. A própria esquadra policial, é o assunto principal do filme, três polícias encontram-se envolvidos numa teoria de conspiração e corrupção, à qual pertence a rede de prostitutas que Lynn pertence. Esta, tal como Neff em *Double Indemnity*, usa o seu discurso manipulativo enquanto interrogada, acabando por se envolver com a

---

<sup>52</sup> página com entrada “The Language of the Femme Fatale” de NCSU, descarregado de: <http://www4.ncsu.edu/~mscaccam/Femme%20Fatale.pdf> (16/02/2016)

autoridade e ficar ilibada do caso. A grande diferença entre épocas e representações cinematográficas entre as *femmes fatales* reside aqui nos aspectos a saber: enquanto Phyllis, revela uma estratégia de sedução com insinuações sexuais mais discretas, discurso (apesar de manipulador) mais contido e sugestivo e, no final, ainda teve de mostrar arrependimento e ser punida; Lynn era sexualmente mais explícita (prostituta), o seu discurso manipulador era radical, incluindo o uso de palavrões e acaba impune no final do filme, continuando o seu caso com White (que durante o filme tinha sido traído). *Double Indemnity* é um *noir* e *L.A. Confidential*, representa uma linha idêntica, sendo considerado um *neo-noir* envolvente de toda uma iluminação, discurso, narrativa e tom obscuro idêntico ao *noir* tradicional.

## Reflexão

- Aspectos conclusivos dos elementos estruturais da *femme fatale*

Recapitularei o conjunto de aspectos que, na minha ótica de investigadora, fazem sentido (e são os mais relevantes) na construção da personagem *femme fatale*.

Durante a dissertação, percebe-se que esta construção de mulher fatal é toda uma construção de oposição, uma inversão de papéis em relação à mentalidade existente do homem ser a personagem forte e a mulher a personagem fraca. O homem a personagem ativa e a mulher a personagem passiva, etc. Vários estudos feministas defendem a ideia que a própria mulher, não passava de uma mera castração do homem, ou seja, como não possuía *phallus*<sup>53</sup>, não era tratada como uma mulher mas, sim, como uma personagem castrada (Silverman, 1988). A única característica não subvertida é a sua própria feminilidade e sensualidade.

Este cliché foi-se diluindo, as mentalidades alteraram-se; onde inicialmente as mulheres eram punidas, passam a ser “heroínas”. Existia todo um moralismo na construção da mulher no início, pelo contrário, na época cinematográfica a que se reporta a nossa análise, já não há carga moral. A representação da mulher na imagem atual, é uma representação frontal e desafiante.

Após a elaboração de toda a parte escrita, consegui detetar aspetos visuais e denominadores comuns ao longo das diferentes épocas e representações que permitem identificar os elementos essenciais que compõem um bom estereótipo de *femme*. Deste modo, procurarei elencar os elementos fundamentais desse estereótipo.

**O Gaze:** não é, apenas, um género de olhar mas, sim, um olhar com género, ou seja, não é um olhar entre uma pessoa e um objeto estático mas, um olhar entre um homem e uma mulher, ou uma mulher com outra mulher, etc, e esse tipo de olhar é portador de vários significados. Segundo Laura Mulvey (crítica cinematográfica e feminista britânica), a noção de "o gaze masculino" tornou-se um termo taquigráfico<sup>54</sup> para a análise de mecanismos complexos do cinema que envolvem estruturas como voyeurismo (leva o espectador a “viajar” dentro do próprio filme, através da narrativa em que o espectador se

---

<sup>53</sup> órgão sexual masculino

<sup>54</sup> do grego: *tachys* = rápido e *grafia* = escrita

identifica, entra num estado mental como se estivesse a viver o filme, passando para o lado de dentro do ecrã), narcisismo (atualmente um conceito na teoria psicanalítica, introduzido por Freud, que trata o amor que um indivíduo tem por si próprio) e fetichista (que inclui fetiche; ligado à sexualidade; sadismo...) do filme. Estes conceitos ajudam a iluminar como o cinema de Hollywood é feito sob a medida do desejo masculino (Mulvey, L. 1989, p.26), ou, seja, como a mulher é objeto de fetiche por parte do gaze dos homens. Esta é uma das formas presentes na identificação de uma mulher letal, a questão dos demónios femininos hipnotizarem as vítimas através do olhar. Na evolução das representações das Vénus/Olympias, elas confrontam-nos com o seu olhar, olhos nos olhos.



Cf. Fig.12



Cf. Fig.14



Cf. Fig.15

A dada altura, na representação de Salomé com a cabeça de S.João Batista, Salomé também confronta a sua morte de frente, olhando os olhos do morto.



Cf. Fig.23



Cf. Fig.24

Na banda desenhada podemos constatar, também, Morgan Le Fay que dirige o seu olhar a nós (espectadores), Dra. Cyber que mesmo falando com a sua vítima, o olhar está representado de frente para nós (a fim de nos envolver na narrativa também, a tal noção de voyeurismo), entre outras.



Cf. Fig.27



Cf. Fig.29

Diretamente no cinema, o maior portador de gaze na dissertação, onde a imagem deixa de ser estática e manualmente/digitalmente representada para dar origem a personagens humanos que, esses sim, jogam com o olhar de um jeito (completamente) desafiador, aqui, as mulheres fatais usam-no como o primeiro dos fatores para prenderem a sua vítima, exemplos como os de Bara, olhos escuros delineados, provocadores; Garbo (sacerdotisa do amor em que, apenas com o olhar, a personagem masculina interpreta como uma possibilidade infindável de opções e ao qual, nós sabemos, que não passa de um dos seus atributos de conquista e dominação), Rita Hayworth, Barbara Steele, Sharon Stone... Todos estes *gazes* são trocados, não só entre personagens no filme mas, também, conosco espectadores, transportando-nos para a visão de observado.



Cf. Fig. 50



Cf. Fig.66



Cf. Fig.94



Cf. Fig.144



Cf. Fig.170

Existe, também, uma série denominada *Femme Fatales* em que as próprias capas remetem ao assunto do olhar – “Looks can kill” (na 1ª temporada) e “Looks Still Kill” (na 2ª temporada).





Fig.219 - Femme Fatales, 2011

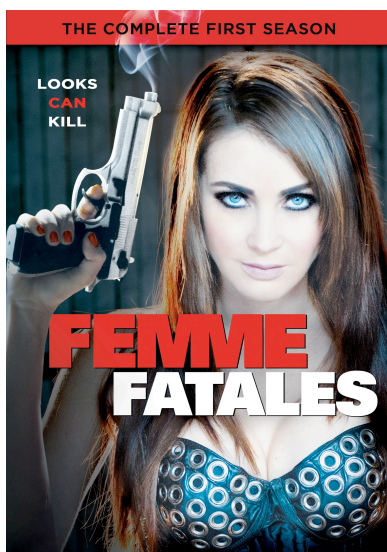


Fig.220 - Femme Fatales, 2011

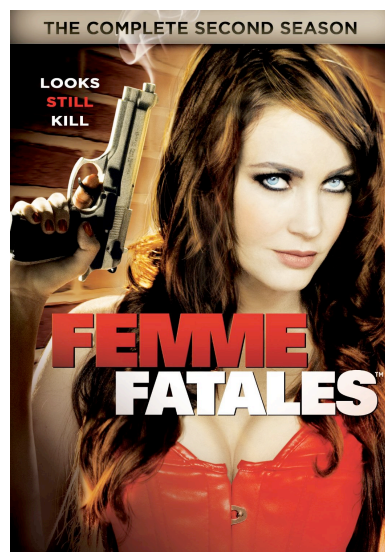


Fig.221 - Femme Fatales, 2012

**As Mutações:** muitas personagens femininas assumem formas e caracterizações diferentes para maior envolvimento visual e cênica, denominações devido à sua personalidade e sensualidade. Um dos casos é as vamps. Muitos demônios assumem-se enquanto vampiras sugadoras da virilidade do sexo masculino (Buh-van-She, Rakshase e Succubus, este último entra no filme de terror, recente - *Jeruzalem*). Também o caso *Vampirella*, na banda desenhada, e todas as “vamps” representadas no cinema.



Fig.222 - Dracula de Bram Stoker. 1992



Fig.223 - Dracula de Bram Stoker, Monica Bellucci, 1992

Para além de vampiras, encontram-se outros casos como: gatos pretos estarem associados a bruxas; “spyder woman”; sereias; o demônio Nasu que assume a forma de

uma borboleta e até a própria serpente bíblica (que ocorre o mito de ser Lilith encarnada).



Cf. Fig.52



Fig.224



Fig.225

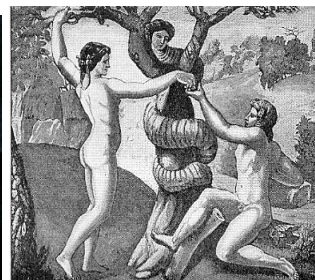
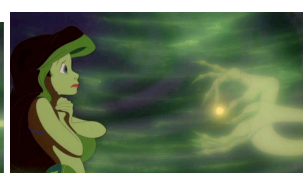
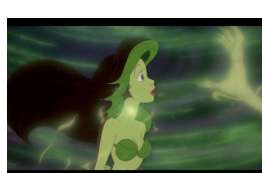


Fig.226

**O Tom de voz:** este aspecto, usado essencialmente no cinema, remete para a feminilidade e o estado emocional que a personagem feminina quer passar. Tal como foi analisado nos filmes *Double Indemnity* e *L.A. Confidential*, as mulheres fatais alteram o tom e o modo de voz consoante o que pretendem conseguir dos personagens masculinos; o tom mais grave nos primeiros discursos de conhecimento, alterando-se a mais agudo nos encontros sedutores e manipuladores, em busca de uma femininidade encantadora e manipuladora; chegando ao ponto do histerismo e uso carregado de insultos quando as situações saem do seu controlo. Tudo isto, ligado ao facto da cavidade da garganta estar ligada à cavidade genital da mulher, transporta a sexualidade vocal ao exprimir o som/efeito desejado.

No caso das sereias, a voz também é o elemento mais importante para seduzir os marinheiros com as suas altas canções emocionantes, e essas emoções, advêm do tom de voz que empregam. Tomando como exemplo o filme da Walt Disney, *The Little Mermaid*, em que Ariel faz um pacto com a bruxa do mar que para ganhar pernas e poder ir ao mundo terrestre em busca do amor do príncipe (que dela só tinha uma breve memória vocal), a bruxa pede a sua voz em troca de lhe oferecer umas pernas.



Conjunto de Figs. 227, 228, 229, 230 – *The Little Mermaid*, 1989



Fig.231- *The little mermaid*. 1989

Daqui, se retira a ideia do poder que a voz tem na memória do homem, a bruxa não pediu em troca a sua beleza, o seu corpo... pediu a voz para esta não poder exprimir qualquer emoção vocal aquando o encontro com o príncipe.

**A própria apresentação:** Uma mulher fatal, vive de todos os aspetos apontados antes (gaze, mutações e tom de voz), no entanto, a sua própria apresentação visual também conta (muito) no efeito que causa nos homens. Por vezes, não é a própria falta de roupa que grita pela atenção do homem mas, sim, o pressuposto do que quer mostrar, o trabalhar a mente e a curiosidade dos homens por mostrar só (ligeiramente) algo insinuado.



Cf. Fig.138



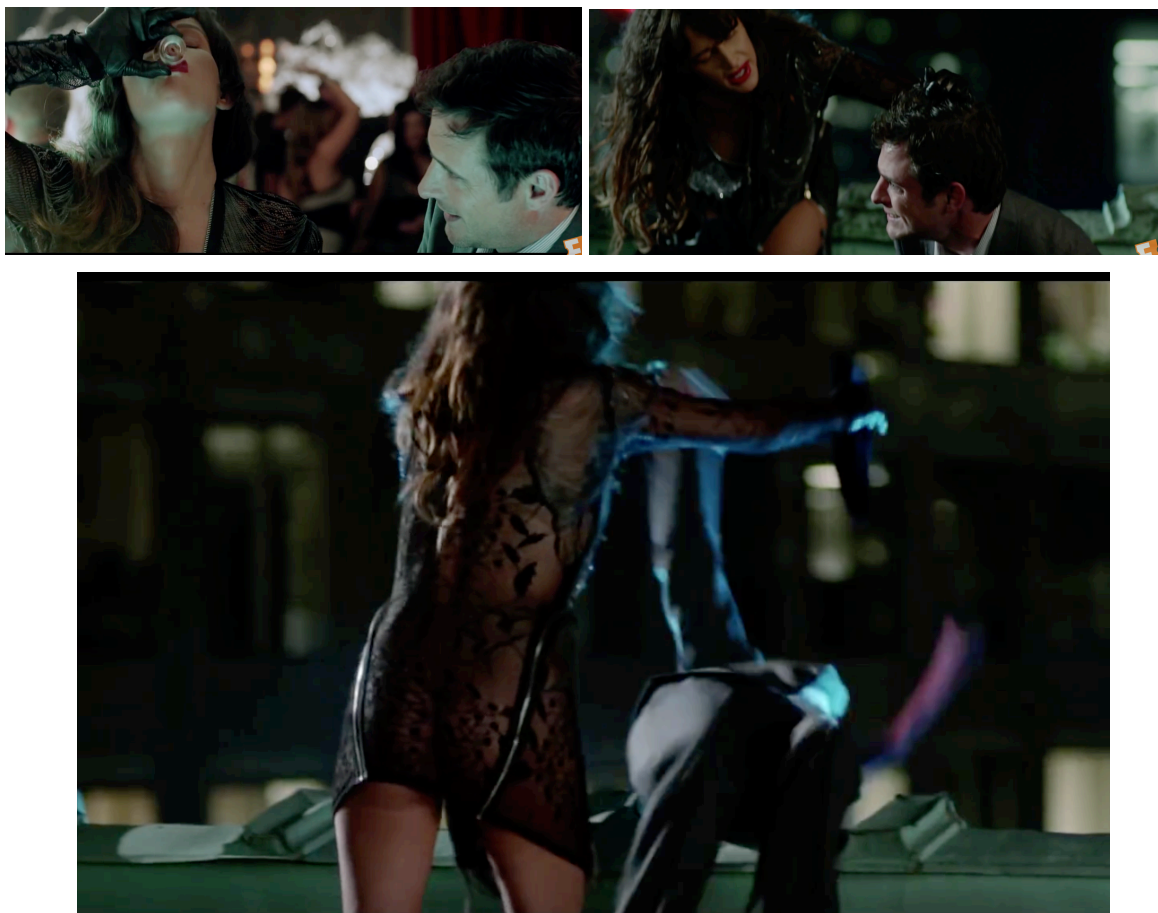
Cf. Fig.166



Cf. Fig.180



**Manipulação Cromática:** A cor é extremamente importante no cinema, e essa mesma pode estar ligada às intenções das personagens femininas, passo a explicar o significado das mesmas na narrativa fílmica<sup>55</sup>: vermelho - representa intensidade; amarelo – estado de sítio (ou seja, se uma pessoa estiver triste e de seguida se mostrar uma cidade em tons de amarelo, significa que essa cidade também é melancólica); cinzento – incerteza; verde – o que é tóxico/venenoso/perigoso; azul – frieza; branco/preto – luz e ausência de luz; p&b/sépia: memórias.



Conjunto de Figs.232, 233, 234 - *Nurse*, 2012

**Forma de execução:** Todo o mencionado, ligado à forma que a mulher tem de atrair a sua vítima à morte, a tornam uma *femme fatale*. Todas as suas armas são silenciosas, a forma de os atrair ao perigo, ao contrario dos homens que usam a sua masculinidade e isso significa força, poder, despique, competição, luta... a mulher apenas com o seu charme e

<sup>55</sup> Tomei por exemplo esta apresentação cromática por ser a que melhor se adequa visualmente ao cinema, este conhecimento/hipótese advém das minhas aulas de Narrativa Visual, em que estudei as cores com este significado no mundo cinematográfico.

arma escolhida (seja esta veneno, bisturi, seringa...) reduz a sua vítima a cadáver por vezes, até, levando outras personagens a fazer o “serviço” por si.



Conjunto de Figs.235, 236 - *Nurse*, 2012

Dadas todas estas definições que, na minha ótica de investigadora, constituem uma *femme fatale* apresento, no capítulo seguinte, o filme que criei com base nestes princípios.

### Capítulo 3

#### Projeto - Dossier do filme/videoclip

##### - Motivações

Quando me propus a fazer uma curta-metragem (10 -11 minutos), no âmbito de completar a parte escrita da minha dissertação intitulada “*Femme Fatale* – influências na cultura visual e Cinema” sabia, à partida, que queria acompanhar o Projeto com um vídeo coerente ao tema.

O objetivo do filme/videoclip inserido no projeto passa por, após sistematizadas as informações sobre o tema e as suas ramificações no cinema, elaborar um vídeo que reúna as quatro fases essenciais (Da libertação à repressão - até 1934; Mulheres fatais no filme *Noir* - 1934/50; A *femme fatale* é silenciada nos EUA - 1950/70 e A pós explosão feminista - 1970... cada fase retratada como “Sob Suspeita”, “Investigação”, “Sedução” e “Crime”, respetivamente) presentes cinematograficamente no percurso da *Femme Fatale*: Na primeira fase - cinema mudo, o elemento sonoro que acompanha esta fase pertence ao compositor modernista e pianista francês, Erik Satie. Foi feita toda uma recriação da imagem de baixa qualidade usual da época; na segunda fase, mantendo a mesma linha de raciocínio cinematográfico, irá alterar-se o tipo de imagem para cinema *noir*, com banda sonora adequada, guarda roupa, cenário etc; na terceira fase, explorar-se-á a cor na imagem, a época em que a *femme fatale* ascende internacionalmente, por fim; na quarta fase, trabalhar-se-á um tipo de filmagem completamente diferente do usado anteriormente, a banda sonora será mais techno, e terá um tipo de tratamento ao género de videoclip.

Assim, mantendo uma narrativa contínua e os mesmos personagens mas, mudando o cenário, guarda roupa, forma de agir,... consoante a época (a fim de esclarecê-las visualmente), esta pequena narrativa terá como objetivo vislumbrar o espetador, do que o cinema evoluiu visual, e mentalmente, através deste “discurso” entre ações, olhares, formas de estar, agir entre personagens e história.



- Sinopse

O filme/videoclip trata, através de épocas e efeitos sonoros diferentes, a história de uma viúva (*femme fatale*) que se encontra a velar o seu falecido marido e é interrogada por um detetive que a tem sob suspeita pela morte do mesmo.

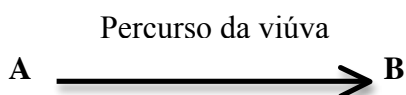
O desenrolar da história é a sua ida ao gabinete do detetive a fim de dar a sua opinião e usar a sua estratégia para o convencer da sua inocência.

Seduz o detetive e tem um caso amoroso conseguindo, assim, ficar ilibada pela morte do falecido marido.

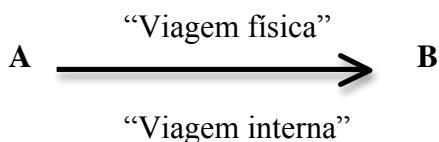
Mas a viúva não passa de uma assassina compulsiva (*femme fatale*) e a sua fúria continuará ativa.

- Tratamento: Ponto de vista

Este vídeo pretende transmitir o desenrolar de uma narrativa perante o passar das épocas. Existem duas figuras principais na história: a viúva (criminosa; *femme fatale*) e o detetive, perante estas personagens se desenrola toda a ação.



O meu vídeo é uma mistura de géneros: mistério, *suspense* e crime num formato de videoclip, pela utilização da música como banda sonora que vai ela própria constituir-se como uma linha de estrutura narrativa. A personagem – eterna viúva, passa por uma situação dramática (que afinal é uma encenação) e é interrogada pelo detetive sobre o crime, ao qual vai ter que usar os seus “trunfos” para sair impune. Atravessando situações adversas, complicadas, duvidosas,... para dar a sensação de crescente dificuldade à sua tentativa de fuga ao crime.



Estas situações são divididas em dois tipos de viagens: viagem física e viagem interna. Tal como referido, anteriormente, as quatro fases temporais (que correspondem a categorias de estilos em cinema) – “viagem física”, como a sua correspondência em forma de “viagem interna”, estão fragmentadas em diferentes percursos e situações, passo a explicar: A viagem física retrata a mudança de épocas, o ambiente mórbido do velório, a mudança para casa e o mandato do detetive. A partir daqui (em termos temporais, anos 40), a viúva apresenta-se no gabinete do detetive para responder às suas questões e argumentar. Noutro tipo de ambiente mais descontraído (aproximadamente, anos 50/60) a viúva já tem um encontro mais contemporâneo na sua quinta, podendo obter maior proximidade do detetive e seduzi-lo até ao seu chalé. A última “viagem” passa para os

tempos atuais, ruas movimentadas, discotecas, e todo um envolvimento mais descontraído e ousado diferente das épocas anteriores.

Todas estas “viagens físicas” temporais, estão ligadas a “viagens internas” emocionais, ou seja, passa de ser uma mudança de época e espaço para uma mudança de mentalidade e forma de agir (as letras das músicas e a música enfatizam essa viagem interna, pela associação aos sentimentos - sedução, paixão, traição, etc...), assim, na primeira parte do velório podemos assistir a emoções mórbidas, tristeza, sadismo, e falsidade. No gabinete do detetive uma atitude arrogante, altiva, protestante e desprezível. Na piscina, toda uma mudança de estratégia para conseguir um envolvimento pessoal e credível, atitudes receptíveis, simpáticas, manipuladoras e sedutoras. Na última fase, tudo muda para uma confiança extrema daquilo que é e faz assume-se, aqui, como a “cabeça da relação”, fria, sedutora e letal.

- Guião

O filme/videoclip é composto por quatro fases, sendo estas (anteriormente explicado o período temporal a que correspondem):

A primeira “Sob Suspeita”, começa com a imagem de uma viúva junto a um caixão fechado a olhar para uma fotografia emoldurada do falecido marido, em cima do mesmo, do (suposto) falecido marido. Mais tarde (após uma elipse), e num outro plano, a viúva está em casa na frente do espelho, onde coloca a moldura do marido na cómoda do quarto.

Senta-se de cabeça baixa fingindo que chora levantando-a, de seguida, a rir-se.

Pega numa caneta “bico de pena” preta e faz uma cruz na foto e sorri para o espelho (missão cumprida, mais um triunfo. Ela fora a culpada da morte), guarda a fotografia numa gaveta onde já se encontram várias de outros homens (anteriores vítimas).

Começa a arranjar-se em frente ao espelho.

Tocam à campainha, levanta-se e vai abrir.. é um detetive que lhe mostra um papel a dizer “Sob Investigação”.

Na segunda fase noir “Investigação”, a viúva apresenta-se no escritório do detetive e entra no mesmo, prontamente, o detetive dirige-se para a ajudar a sentar. Conversam e começam a exaltar-se. O detetive, a tentar disfarçar o nervosismo e o olhar sob ela, enche um copo com whisky, bebe e oferece, ela sopra-lhe fumo para a cara provocando-o (ainda mais) e terminam a conversa. Ela levanta-se para sair e ele pede para esperar, entrega-lhe um cartão com o contacto dele, ela acena com a cabeça e guarda-o no decote.

Na terceira fase “Sedução”, deitada junto à piscina, olha o cartão do detetive e combina um encontro. Ele chega e cumprimentam-se, passando-lhe (ela) a mão nos braços. Dirige-o a uma mesa para tomar um cocktail, enquanto conversam ela sedu-lo e atrai-o para dentro da casa de chalé dela, ele segue-a e deixa cair o relógio.

Na última fase “Crime”, ela encontra-se encostada a um muro, de forma provocante (tempos atuais) com o relógio dele na mão, espera-o, ele chega de carro e ela devolve-lhe o relógio e ele tira da pasta um papel provando a sua inocência, ilibando-a da morte do marido, ela abraça-o e dirigem-se a uma festa temática (*Femme Fatale*, do filme *Cin Sity: A Dame to Kill For*) onde dançam, ela atrai-o para o corredor/balneário, por fim (ela com

lingerie em cabedal – referência a *BDSM*<sup>56</sup>) envolvem-se e ela mata-o, veste-se e retorna à festa (não deixando provas do mais recente crime).

---

<sup>56</sup> **BDSM** é um acrónimo para a expressão "Bondage, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo", um grupo de padrões de comportamento sexual humano – página com entrada "BDSM" na *Wikipédia, A Enciclopédia Livre*, descarregado de: <https://pt.wikipedia.org/wiki/BDSM> (04/12/2015)

- Estrutura narrativa

Até 1934 Cinema Mudo “Sob Investigação”	<ul style="list-style-type: none"><li>- Introdução da personagem viúva no velório</li><li>- Desenrolar da ação na sua casa e conhecimento (mais profundo) da personagem e das suas intenções e caráter</li><li>- Introdução da personagem detective que a vai investigar</li></ul>
De 1934 até 1950 Cinema <i>noir</i> “Investigação”	<ul style="list-style-type: none"><li>- Apresentação da viúva no gabinete do detetive</li><li>- Desenrolar da ação com o interrogatório, discussão e “assentar” dos ânimos</li><li>- Encerramento da sessão com entrega do contacto (da parte do detetive)</li></ul>
De 1950 até 1970 “Sedução”	<ul style="list-style-type: none"><li>- Encontro pessoal da viúva com o detetive</li><li>- Desenrolar da ação na sua quinta, oferecendo cocktails, conversando e seduzindo o detetive</li><li>- Atrai o detective para o seu chalé</li></ul>
De 1970 até ... “Crime”	<ul style="list-style-type: none"><li>- Ambos mantêm uma relação (já) assumida</li><li>- Dirigem-se a uma festa temática como metáfora ao futuro do detetive</li><li>- Morte do detetive</li></ul>



## Proposta de fotografia

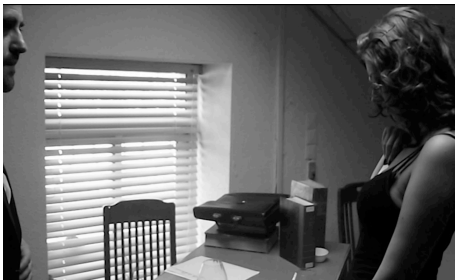
Trabalhei sempre em diferentes planos perante a necessidade do local e ação.

Trabalhei, também, com planos de sequência e dinamismo de câmara, a mesma nunca está fixa, para pontuar a narrativa e criar fluidez.

Tratei a imagem consoante a época, efeitos contrastantes com a iluminação, cor, etc. Ambas as fases narrativas tiveram influências em filmes próprios de época, passo a mostrar alguns dos exemplos que tomei como referencia à minha construção fílmica e tratamento de imagem.



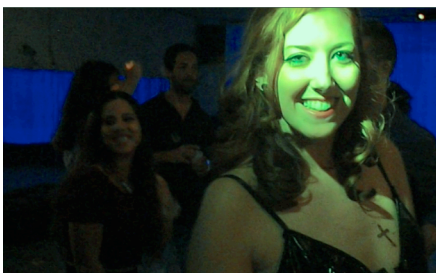
*A Fool There Was*, 1915



*Double Indemnity*, 1944



*And God Created Woman*, 1956



*Nurse*, 2013

## Proposta de som

O meu filme foi composto por quatro músicas referentes a cada época, são estas:

- *Gnossienne*, Erik Satie
- *Whose Line Is It Anyway Games*, Graham de Wilde
- *Fever*, Peggy Lee
- *Tear me up*, Steffy Rae

Usei, também, a partir da segunda fase, elementos pontuais de som para completar a narrativa e criar um maior dinamismo visual.

Todo este conjunto de sons enriquece a narrativa devido à sua ligação, tanto rítmica como emocional, no primeiro exemplo *Gnossienne* de Satie que explora uma variação de acordes que vão sendo repetidos mudando de escala tonais. Na verdade poderá referir-se a esta música como um comportamento padrão que a personagem repete, neste caso, sedução, atração, crime/ morte. Um padrão comportamental.

*Whose Line Is It Anyway Games* é, tipicamente, *noir*, meio jazz, meio insinuada tal como a personagem, ousada e mais ritmada que a anterior.

*Fever*, liga à parte sedutora da viúva tanto em ritmo como em letra, “when you kiss me”, “Fever when you hold me tight”... quando ela o seduz, beija-o e ele agarra-a mais forte e toda esta “febre” o arrasta para o chalé dela.

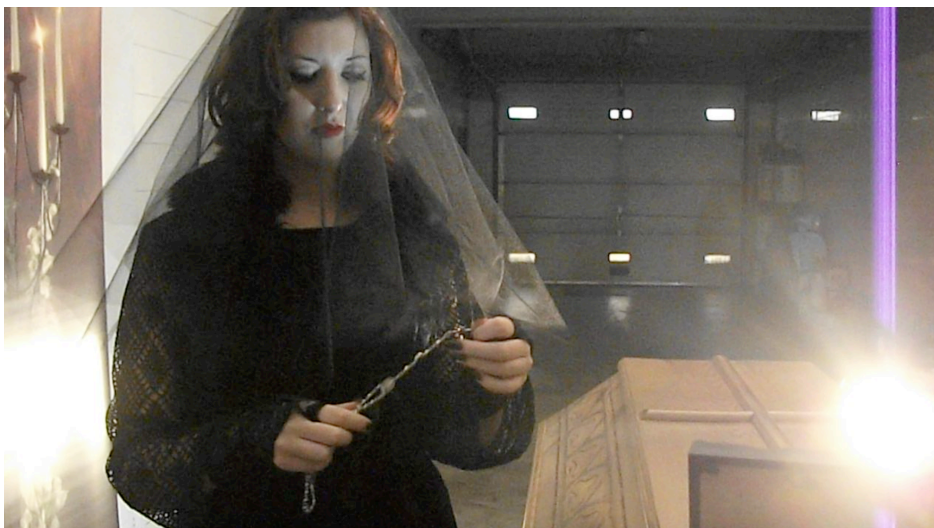
Por último *Tear me up* (Rasga-me) enquadra-se no sentido techno que a fase representa, a festa temática (o próprio cartaz da festa temática é do filme *Sin City – A Dame to Kill For*, onde a atriz Eva Green foi censurada por mostrar o mamilo no cartaz e o mesmo teve de ser alterado a que esse pormenor fosse mais subtil), com luzes, sons, e onde ele vai acabar por ser morto.

Assim, a narrativa é composta, essencialmente pela música, já que o filme tem o formato de videoclip, ganha alterações pelo som que é representado, tal como os efeitos especiais. Por exemplo, para marcar a diferença narrativa aquando a morte do detetive, a captação da música foi feita através de som directo, e não colocada em pós produção, o que cria uma espacialidade muito diferente e transporta o espectador para o meio da cena.

-Localização

Os locais utilizados para a realização do filme:

1- Garagem da Agência funerária Machado em Vila Franca de Xira



2 - Casa própria dos meus avós situada em Povos (localidade perto de vila franca de Xira) que tem uma construção mais antiga e relacionada com a fase que representa.



3 - Gabinete do escritório da DRARO (Direção Regional de Agricultura do Ribatejo e Oeste), secção de veterinária em Vila Franca de Xira.



4 - Quinta dos Alcobias localizada em Povos, uma propriedade privada.



(Última cena, três locais diferentes)

5 - Rua de Santa Sofia, perto do Bom Retiro (Vila Franca de Xira), enquanto a viúva espera que o detetive chegue de carro.

6 - O estacionamento foi junto ao Ateneu Artístico Vilafranquense, um edifício que promove a cultura em Vila Franca de Xira (danças, sevilhanas, canto, banda,...)





7- Ginásio do Juventude da Castanheira, localizado em Castanheira do Ribatejo.



## - Personagens

Toda a narrativa é composta por duas personagens principais: a viúva e o detetive. A viúva trata-se de uma mulher visivelmente perturbada, melancólica que, depressa, se revela como sendo assassina, manipuladora, sedutora e persuasiva, uma encarnação de *femme fatale*.

O detetive, por sua vez, começa por se mostrar autoritário, convicto da sua postura perante o crime e acusação da viúva mas, toda essa rispidez se perde perante os encantos que a mesma lhe lança. Torna-se uma personagem mais vulnerável, apaixonada e uma “presa fácil” para os planos da mulher fatal.

Existem outras personagens secundárias na última cena, que dançam como se de uma festa temática se tratasse. Não trazem nada de novo à narrativa, só no final que após a morte do detetive, a *femme fatale* segue em busca de outra vítima masculina dos presents na festa.



## Conclusão:

Feita toda esta compilação de ideias, termos, personagens, ninfas,... posso responder agora, com mais clareza na minha ótica de investigadora, às questões colocadas, inicialmente, na minha dissertação:

- Quais os denominadores comuns em todas as *femmes fatales*?

Os denominadores comuns da femme fatale são: o gaze, as mutações, o tom de voz, a própria apresentação, a manipulação cromática e a forma de execução.

- Qual a origem do termo *Femme Fatale*?

A origem do termo é francesa e encontrou-se pela primeira vez num romance *La Vie en Paris* de Jules Claritie, em 1895, como uma mulher atraente e perigosa passando, assim, a constar no dicionário como "uma mulher atraente e perigosa que atrai os homens à dificuldade, perigo e situações desastrosas". A partir desta definição, associaram-se, então, várias figuras femininas portadoras de tais características ao longo da história, sendo a figura-origem, Eva, a mãe do Pecado Original.

- Para responder a que necessidades?

A necessidade de confrontar a sociedade masculina com o facto da mulher, apesar de ser considerada como "sexo frágil", pode conter características próprias e fortes que os homens não possuem.

- Como se transportou para o cinema?

Pelo seu próprio histórico e características que a distinguem de qualquer outra *persona*. Sendo a primeira atriz a representar o papel de *femme fatale*, Theda Bara, com o filme *A Fool There Was*, em 1915.

- No que se transformou dentro do cinema?

Dentro do cinema, o seu potencial foi crescente. Começou por se propagar no cinema americano, pela procura do público feminino faminto por glamour, e com caracterizações mais subtis no cinema europeu.

Apesar do sucesso inicial que a personagem teve nos cinemas, nos anos de 50, foi silenciada nos EUA pela censura mas, a sua expansão internacional foi notável.

Finalmente, na década de 70, com o surgimento duma nova onda feminista, a personagem começou a ganhar (lentamente) autonomia nos filmes de baixo orçamento e a ganhar prestígio e renome.

Em suma, respondidas as questões e juntas todas as características que constroem uma *femme fatale*, com todos os casos estudados (desde míticos, históricos, modernistas...), conclui-se que esta personagem tem toda a força para resistir e vencer nas representações de hoje em dia e potencial futuro pois, cada vez mais, a mulher tem a ousadia e extravagância de enfrentar a humanidade e problemas de forma frontal e decidida. A mudança de paradigma na sociedade ocidental. A mulher que é seduzida pelo homem e, agora, a mulher que seduz. A mulher que seduzia o homem (anteriormente) era considerada prostituta e, nesta nova leitura, a mulher que seduz pode ser a heroína. É uma atitude social do primeiro mundo: o mundo moderno.

## **Bibliografia:**

- ABRAHAM, S. (2009), *Justice as the Mark of Catholic Feminist Ecclesiology - Frontiers in Catholic Feminist Theology: Shoulder to Shoulder*, Fortress Press
- BADE, P. (1979), *Femme Fatale – Images of Evil and Fascinating Women*, 1st Edition, Malflower Books
- BENTLEY, T. (2002), *Sisters of Salome*, Copyright
- BERGOFFEN, D. (1997), *The Philosophy of Simone de Beauvoir: Gendered Phenomenologies, Erotic Generosities*, New York
- BRYANT, W. (1871), *The Odyssey of Homer*, Boston, James R. Osgood and Company
- CRACIUN, A. (2003), *Fatal Women of Romanticism*, New York, Cambridge University Press
- DOANE, M. A. (1991), *Femmes Fatales – Feminism, Film Theory, and Psychoanalysis*, New York, Routledge
- DOROTHY, C. (1992), *Femmes Fatal*, 1st Edition, New York, Bantam Books.
- GERHARDT, T., SILVEIRA, D. (2009), *Métodos de Pesquisa*, Brasil, UFRGS Editora
- GILBERT, S., GUBAR, S. (1984), *The Madwoman in the Attic*
- GRIMAL, P. (1959), *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Difel
- GROSSMAN, J. (2009), *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir - Ready for Her Close-Up*, Palgrave Macmillan.
- HANSON, H. (2007), *Hollywood Heroines - Women in Film Noir and the Female Gothic Film*, New York, I.B. Tauris.
- HANSON, H., O'RAWE, C. (2010), *The Femme Fatale - Images, Histories, Contexts*, New York, Palgrave Macmillan.
- MULVEY, L. (1985), *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, London, The Macmillan Press
- MAINON, D., URSINI, J. (2009), *Femme Fatale – Cinema's most unforgettable lethal ladies*, Milwaukee, Limelight Editions
- OPPEL, F.N. (2005), *Nietzsche On Gender: Beyond Man And Woman*, London, University of Virginia Press

PAGLIA, C. (1992), *Sex, Art and American Culture*, New York, Vintage Books, a division of Random House, Inc

RESCH, Y. (2009), *200 femmes de l'histoire - Des origines à nos jours*, Paris, Éditions Eyrolles.

STOTT, R. (1992), *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatal - The Kiss of Death*, New York, Palgrave Macmillan.

YIN, R. (1994), *Case study research: design and methods*, Bookman

- Documentários/Videografia:

Spencer, Valerie (narrator), (2007), *Hollywood Proibido: sex, sin & censorship* [AVI], Warner Bros. Entertainment, inc., 2007

*Why Be Good? Sexuality & Censorship in Early Cinema*, Alta Loma Entertainment, inc., 2007

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8AjrDDHbkCE>

LaSalle, Mick (writer), (2003), *Complicated Women* [AVI], Turner Classic Movies, USA, 1993.

*Top 10 Femme Fatales in Modern Cinema*, (2014)

Žižek, Slavoj (narrator), (2006) *The Pervert's Guide To Cinema* [AVI]

*A Fool There Was*, Fox Film Corporation, 1915

*And God Created Woman*, Cocinor, Iéna Productions, Union Cinématographique Lyonnaise (UCIL), 1956

*A Place in the Sun*, Paramount Pictures, 1951

*Attack of the 50 Foot Woman*, Woolner Brothers Pictures Inc., 1958

*Baby Face*, Warner Bros., 1933

*Basic Instinct*, Carolco Pictures, Canal +, 1992

*Ballistic: Ecks vs. Sever*, Franchise Pictures, Chris Lee Productions, MHF Erste Academy Film GmbH & Co. Produktions KG, 2002

*Batman & Robin*, Warner Bros., PolyGram Filmed Entertainment, 1997

*Beyond the Forest*, Warner Bros., 1949

*Black Sunday*, Galatea Film, Jolly Film, Alta Vista Productions, 1960

*Blood and Sand*, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1941

*Body Heat*, Ladd Company - Warner Bros. Entertainment, inc., 1981

*Boom Town*, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1940 *The Devil's Daughter*, Fox Film Corporation, 1915

*Bordertown*, Warner Bros., 1935

*Charlie's Angels*, Columbia Pictures Corporation, Tall Trees Productions, 2000

*Chicago*, Miramax, Producers Circle, Storyline Entertainment, 2002

*Chicago Syndicate*, Clover Productions, 1955

*Cleopatra*, Twentieth Century Fox Film Corporation, MCL Films S.A., Walwa Films S.A., 1963

*Cobra*, Ritz-Carlton Pictures, 1925

*Coffy*, American International Pictures (AIP), 1973

*Crime of Passion*, Robert Goldstein Productions, 1957

*Dangerous*, Warner Bros., 1935

*Devil in the Flesh II*, Alliance Atlantis Communications, Unapix Entertainment Productions, 2004

*Diamond Lil*, Paramount Pictures, 1928

*Don Juan*, Filmsonor, Les Films Marceau, Filmes Cinematografica, 1973

*Double Indemnity*, Paramount Pictures, 1944

*Dr Jekyll and Mister Hyde*, Paramount Pictures, 1920

*Ecstasy*, Elektafilm, 1933

*Foxy Brown*, American International Pictures (AIP), 1974

*Fuego*, Sociedad Independiente Filmadora Argentina (S.I.F.A.), 1969

*Gilda*, Columbia Pictures Corporation, 1946

*Her Fall and Rise*, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1931

*Howling II*, Hemdale Film, Cinema '84/Greenberg Brothers Partnership, 1985

*How Much do you Love Me?*, Fidélité Productions, BIM Distribuzione, France 2 Cinéma, 2005

*Ilsa, Harem Keeper of the Oil Sheiks*, Mount Everest Enterprises Ltd., 1976

*Ilsa, She Wolf of the SS*, Aeteas Filmproduktions, 1975

*Ilsa, Tigress of Siberia*, Mount Everest Enterprises Ltd., 1977

*Ilsa, The Wicked Warden*, Elite Film, 1977

*In Flesh and the Devil*, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1926

*Jennifer's Body*, Fox Atomic, Dune Entertainment, 2009

*Jezebel*, Warner Bros., 1938

*L.A. Confidential*, Regency Enterprises, Wolper Organizatin, Warner Bros., 1997

*La Femme et le Pantin*, Dear Film Produzione, Gray-Film, Progéfi, 1958

*La Mujer de mi Padre*, Compton Films International, Sociedad Independiente Filmadora Argentina (S.I.F.A.), 1968

*Malena*, Medusa Film, Miramax, Pacific Pictures, 2000



*Mata Hari*, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1931  
*Moroccos*, Paramount Pictures, 1930  
*Night after Night*, Paramount Pictures, 1932  
*Nurse*, Lions Gate Entertainment 2013  
*Sex*, J. Parker Read Jr. Productions, 1920  
*Original Sin*, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Hyde Park Entertainment, Via Rosa Productions, 2001  
*Point of Terror*, Jude Associates, 1973  
*Sheba, Baby*, Mid-America Pictures, American International Pictures (AIP), 1975  
*Sign of the Pagan*, Universal International Pictures (UI), 1952  
*Tamara*, Manitoba Film e Video Production Tax Credit, Canadian Film, Armada Pictures, City Lights Pictures, 2005  
*Temptress*, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1926  
*The Blue Angel*, Universum Film (UFA), 1930  
*The Brothers Grimm*, Dimension Films, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Mosaic Media Group, 2005  
*The Devil is a Woman*, Paramount Pictures, 1935  
*The File on Thelma Cordon*, Hal Wallis Productions, 1950  
*The Lady from Shanghai*, Columbia Pictures Corporation, Mercury Productions, 1947  
*The Little Foxes*, Samuel Goldwyn Company, 1941  
*The Killers*, Mark Hellinger Productions, Universal Pictures, 1946  
*The Long Hair of the Death*, Cinegai S.p.A., 1946  
*The Loves of Carmen*, Columbia Pictures Corporation, Beckworth Corporation, 1948  
*The Strange Love of Martha Ivers*, Hal Wallis Productions, 1946  
*The Strange Woman*, Hunt Stromberg Productions, Mars Film Corporation, 1946  
*The Undead*, American International Pictures (AIP), Balboa Productions, 1957  
*They're Playing with Fire*, Hickmar Productions, 1984  
*Total Recall*, Carolco Pictures, Carolco International N.V., 1990  
*Under Suspicion*, Revelations Entertainment, TF1 International, 2000  
*White Cargo*, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1942  
*Widow on the Hill*, Lions Gate Television, 2005

- Bibliografia Online:

página com entrada “Afimal, quem são as femmes fatales?” da *Femme Fatale*,  
descarregado de: <http://unefemme-fatale.blogspot.pt/2010/01/afinal-quem-sao-as-femmes-fatales.html> (19/10/2014)

página com entrada “Mulher Fatal” da *Wikipédia, A Enciclopédia Livre*,  
descarregado de: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Mulher\\_fatal](https://pt.wikipedia.org/wiki/Mulher_fatal) (19/10/2014)

página com entrada “Top 10: Modern Femmes Fatales” da *Askmen*, descarregado de:  
[http://uk.askmen.com/top\\_10/entertainment/top-10-modern-femme-fatales\\_1.html](http://uk.askmen.com/top_10/entertainment/top-10-modern-femme-fatales_1.html)  
(19/10/2014)

página com entrada “Movies, TV and Celebrities” de *IMDB*, descarregado de:  
<http://www.imdb.com> (23/10/2014)

página com entrada “Folksroot: The Femme Fatale at the Fin-de-Siècle” de *Realms of fantasy*,  
descarregado de: <http://www.rofmag.com/folkroots/folkroots-the-femme-fatale-at-the-fin-de-siecle/> (24/10/2014)

página com entrada “The Greatest Femmes Fatales in the Story of Film” da *APNIC*,  
descarregado de: <http://mattweeks.hubpages.com/hub/The-Greatest-Femme-Fatales-in-the-History-of-Film> (24/10/2014)

página com entrada “Femme Fatale, sombras do gozo” de *50 Anos de Textos*,  
descarregado de: <http://50anosdetextos.com.br/2011/femme-fatale-sombras-do-gozo/>  
(26/10/2014)

página com entrada “Malvadas, vilãs & femme fatales de *Papo de Homem*,”  
descarregado de: <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/>  
(26/10/2014)

página com entrada “P’Gell” de *Comic Vine*, descarregado de:  
<http://www.comicvine.com/pgell/4005-56213/> (26/10/2014)

página com entrada “Hera Venosa” de *Wikipedia, A encyclopedia livre*, descarregado  
de: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Hera\\_Venenosa](https://pt.wikipedia.org/wiki/Hera_Venenosa) (26/10/2014)

página com entrada “Nocaute DC Comics” da *Wikipédia, a encyclopedia livre*,  
descarregado de: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Nocaute\\_\(DC\\_Comics\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Nocaute_(DC_Comics)) (26/10/2014)

página com entrada “Cythonna (Deusa de Krypton)” de *Guia dos Quadrinhos*,  
descarregado de: [http://www.guiadosquadrinhos.com/personagem/cythonna-\(deusa-de-krypton\)/23693](http://www.guiadosquadrinhos.com/personagem/cythonna-(deusa-de-krypton)/23693) (26/10/2015)

página com entrada “Ackbar Abbas” da *Wikipédia, A Enciclopédia Livre*,  
descarregado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ackbar\\_Abbas](https://en.wikipedia.org/wiki/Ackbar_Abbas) (05/11/2014)

página com entrada “Femme Fatale” do dicionário etimológico *Online Etymology Dictionary*, descarregado de: <http://www.etymonline.com/index.php?term=femme+fatale> (05/11/2014)

página com entrada “Anjos e Demônios” do *Instituto de Pesquisas Psíquicas Imagick*, descarregado de:  
<http://www.imagick.org.br/pagmag/themas2/anjos%20e%20demonios.html> (20/11/2014)

página com entrada “Category Archives: Historical Femme Fatales” de *Historiam Olim*, descarregado de: <https://historiamolim6000.wordpress.com/category/historical-femme-fatales/page/2/> (07/12/2014)

página com entrada “10 ‘femme fatales’ míticas ou bíblicas” de *Revoada*,  
descarregado de: <http://revoada.net/10-femme-fatales-miticas-ou-biblicas/> (04/02/2015)

página com entrada “Kirke” de *Theoi*, descarregado de:  
<http://www.theoi.com/Titan/Kirke.html> (12/02/2015)

página com entrada “Circe” de *Online Etymology Dictionary*, descarregado de:  
<http://www.etymonline.com/index.php?search=Circe> (12/02/2015)

página com entrada “Uma Pequena Conclusão sobre o Criticismo Bíblico Racionalista do Velho Testamento”, do *Velho Testamento e o Criticismo Bíblico Racionalista* descarregado de:  
[http://www.fatheralexander.org/booklets/portuguese/biblical\\_criticism\\_pomazansky\\_p.htm](http://www.fatheralexander.org/booklets/portuguese/biblical_criticism_pomazansky_p.htm) (13/02/2015)

página com entrada “Vampirella” de *Comic Vine*, descarregado de:  
<http://www.comicvine.com/vampirella/4005-1677/> (19/02/2015)

página com entrada “Girls on Film: Why it’s time for Hollywood revive the femme fatale” da revista online *The Week*, descarregado de:

<http://theweek.com/article/index/245231/girls-on-film-why-its-time-for-hollywood-to-revive-the-femme-fatale> (27/02/2015)

página com entrada “A Presença do Mito de Salomé na Literatura Simbolista/Decadentista Francesa” de *FCLAR*, descarregado de:  
<http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/viewFile/731/599> (10/03/2015)

página com entrada “tumblr posts” de *Rebloggy*, descarregado de:  
<http://rebloggy.com/post/girl-quote-sad-quotes-hipster-vintage-moon-grunge-broken-dark-feelings-bright-sa/102437783926> (10/03/2015)

página com entrada “Mae West quotes” da *Brainy Quote*, descarregado de:  
<http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/m/maewest128412.html> (19/03/2015)

página com entrada “Penélope” da *Wikipédia, A Enciclopédia Livre*, descarregado de: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pen%C3%A9lope> (17/01/2016)

página com entrada: *Métodos de Pesquisa*, descarregado de:  
<http://www.metodo.mir.dynalias.org:8084> (22/01/2016)

página com entrada “The Language of the Femme Fatale” de *NCSU*, descarregado de: <http://www4.ncsu.edu/~mscaccam/Femme%20Fatale.pdf> (16/02/2016)

página com entrada “Salome with the Head of St John the Baptist” da *Wikiart, Visual Art Encyclopedia*, descarregado de: <http://www.wikiart.org/en/sandro-botticelli/salome-with-the-head-of-st-john-the-baptist> (17/02/2016)

página com entrada “Morte de João Batista” de *De Arte em Arte*, descarregado de:  
<http://deniseludwig.blogspot.pt/2013/06/arte-em-pinturas-de-sao-joao-batista.html>  
(17/02/2016)

página com entrada “L’Apparition” da *Wikipedia, The Free Encyclopedia*,  
descarregado de:

<https://en.wikipedia.org/wiki/L%27Apparition> (17/02/2016)

página com entrada “Old Hollywood” da *Old Hollywood, tumblr*, descarregado de:  
<http://oldhollywood.tumblr.com/post/3356615049/kathryn-stanley-as-salome-1926-photo-by-edwin> (17/02/2016)

página com entrada: *Políticas de desenvolvimento e cultura em pequenas e médias cidades europeias: Questões metodológicas na análise comparativa de estudos de caso*, descarregado de:  
[https://repositorio.iscteul.pt/bitstream/10071/5004/1/CIES\\_WP148\\_Elisabete%20Tomaz.pdf](https://repositorio.iscteul.pt/bitstream/10071/5004/1/CIES_WP148_Elisabete%20Tomaz.pdf) (17/03/2016)

página com entrada: *Métodos Quantitativos e Qualitativos: um resgate teórico*, descarregado de:  
[http://www.unisc.br/portal/upload/com\\_arquivo/metodos\\_quantitativos\\_e\\_qualitativos\\_um\\_resgate\\_teorico.pdf](http://www.unisc.br/portal/upload/com_arquivo/metodos_quantitativos_e_qualitativos_um_resgate_teorico.pdf) (17/03/2016)

página com entrada: *IMDb – Movies, TV and Celebrities*, descarregado de:  
<http://www.imdb.com> (18/03/2016)

página com entrada: *Scary Torrent – O terror nunca morre*, descarregado de:  
<https://www.facebook.com/ScaryTorrent/> (18/03/2016)

- Bibliografia de imagens

**Fig.1.** [http://www.artbycindyrobinson.com/large-multi-view/single/2130533-0-.html#.Vs4\\_8HhpvBI](http://www.artbycindyrobinson.com/large-multi-view/single/2130533-0-.html#.Vs4_8HhpvBI)

**Fig.2** <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/anna-lea-merritt-eve-5701811-details.aspx>

**Fig.3** <http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=36>

**Fig.4** [https://en.wikipedia.org/wiki/Circe\\_Offering\\_the\\_Cup\\_to\\_Ulysses](https://en.wikipedia.org/wiki/Circe_Offering_the_Cup_to_Ulysses)

**Fig.5** <http://spellsword95.deviantart.com/art/Sirens-Of-The-Seven-Seas-425799779>

**Fig.6** [http://www.oocities.org/spirit\\_teachings/evil.htm](http://www.oocities.org/spirit_teachings/evil.htm)

**Fig.7** <http://www.reptacula.net/BarbaraAgreste/evil-painting-oil-on-canvas/>

**Fig.8** <https://pt.pinterest.com/pin/468444798710197002/>

**Fig.9** [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4c/Goya\\_Maja\\_naga2.jpg/800px-Goya\\_Maja\\_naga2.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4c/Goya_Maja_naga2.jpg/800px-Goya_Maja_naga2.jpg)

**Fig.10** [http://scottwpalmer.com/nineteenth-century/romanticism/1024px-jean\\_auguste\\_dominique\\_ingres\\_la\\_grande\\_odalisque\\_1814/](http://scottwpalmer.com/nineteenth-century/romanticism/1024px-jean_auguste_dominique_ingres_la_grande_odalisque_1814/)

**Fig.11** [http://www.jssgallery.org/other\\_artists/manet/olympia.htm](http://www.jssgallery.org/other_artists/manet/olympia.htm)

**Fig.12** [https://www.pinterest.com/juliocesar\\_dark/horst-p-horst/](https://www.pinterest.com/juliocesar_dark/horst-p-horst/)

**Fig.13** <http://www.infant.rs/infant13/english/04-olimpija.html>

**Fig.14** <http://edelmangallery.com/exhibitions-and-projects/exhibition-pages/2008/joel-peter-witkin-poetic-realism.html>

**Fig.15** <http://cinema-scope.com/columns/in-the-age-of-contamination-gabriel-abrantes-tall-tales-and-tainted-love/>

**Fig.16** <http://www.victorianweb.org/painting/women/index.html>

**Fig.17** <http://deniseludwig.blogspot.pt/2013/06/arte-em-pinturas-de-sao-joao-batista.html>

**Fig.18** <http://deniseludwig.blogspot.pt/2013/06/arte-em-pinturas-de-sao-joao-batista.html>

**Fig.19** <https://en.wikipedia.org/wiki/L%27Apparition>

**Fig.20** [https://en.wikipedia.org/wiki/Aubrey\\_Beardsley](https://en.wikipedia.org/wiki/Aubrey_Beardsley)

**Fig.21** <https://pt.pinterest.com/pin/484137028665981200/>

**Fig.22** [http://artcontrarian.blogspot.pt/2012\\_02\\_01\\_archive.html](http://artcontrarian.blogspot.pt/2012_02_01_archive.html)

**Fig.23** <http://oldhollywood.tumblr.com/post/3356615049/kathryn-stanley-as-salome-1926-photo-by-edwin>

**Fig.24** <http://jameswaites.ilatech.org/?p=7533>

**Fig.25** <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/>

**Fig.26** <http://www.comicvine.com/pgell/4005-56213/>

**Fig.27** <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/>

**Fig.28** <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/>

**Fig.29** <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/>

**Fig.30** <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/>

**Fig.31** <http://www.imdb.com/title/tt0118688/>

**Fig.32** <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/>

**Fig.33** <http://www.comicvine.com/vampirella/4005-1677/>

**Fig.34** <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/>

**Fig.35** <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/>

**Fig.36** <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/>

**Fig.37** <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/>

**Fig.38** <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/>

**Fig.39** <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/>

**Fig.40** <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/>

**Fig.41** <http://www.papodehomem.com.br/malvadas-vilas-femme-fatales/>

**Fig.42** [https://en.wikipedia.org/wiki/Attack\\_of\\_the\\_50\\_Foot\\_Woman#/media/File:Attackofthe50ftwoman.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Attack_of_the_50_Foot_Woman#/media/File:Attackofthe50ftwoman.jpg)

**Fig.43** <http://www.doctormacro.com/movie%20star%20pages/Negri,%20Pola-Annex.htm>

**Fig.44** <http://www.imdb.com/media/rm1298700288/tt0005339>



**Conjunto de Figs.45, 46, 47, 48, 49** (minutos: 00:34; 00:53; 01:02, 01:06, 01:12, respetivamente) *A Fool There Was* [Ficheiro em vídeo], 1915, Fox Film Corporation

Descarregado em: <https://www.youtube.com/watch?v=dgmVATAz9sU>

**Fig.50** <http://amberbutchart.com/2010/11/07/ready-for-my-close-up-theda-bara/>

**Fig.51** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sex\\_\(1920\)\\_-\\_Glaum\\_Spider\\_Dance.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sex_(1920)_-_Glaum_Spider_Dance.jpg)

**Conjunto de Figs.52, 53, 54** (minutos: 00:22, 01:15, 01:20, respetivamente) *Sex* [Excerto de vídeo], 1920, Jr.Productions

Descarregado de: <https://www.youtube.com/watch?v=nYFgeiQOvvE>

**Fig.55** <http://weheartit.com/entry/group/46050339>

**Conjunto de Figs.56, 57, 58, 59, 60, 61** (minutos 19:19, 35:41, 35:45, 35:48, 35:56, 36:01, respetivamente) *Dr Jekyll and Mister Hyde* [Ficheiro em vídeo], 1920, Famous Players-Lasky Corporation

Descarregado de: <https://www.youtube.com/watch?v=QTzyTlBPRys>

**Fig.62** <http://www.imdb.com/media/rm3800537088/tt0017449>

**Conjunto de Figs.63, 64, 65, 66, 67, 68, 69** (01:33, 01:38, 01:43; 01:53, 01:51, 02:15, 02:18, respetivamente) *The Temptress* [Excerto de vídeo], 1926, Metro-Golwyn-Mayer (MGM)

Descarregado de: [https://www.youtube.com/watch?v=8y5vj\\_FB7GM](https://www.youtube.com/watch?v=8y5vj_FB7GM)

**Fig.70** <http://pre-code.com/famous-pre-code-actresses/marlene-dietrich/>

**Conjunto de Figs.71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80** (minutos: 37:37, 37:41, 37:51, 37:58, 38:49, 38:51, 48:44, 49:17, 50:27, 52:06, respetivamente) *The Blue Angel* [Ficheiro em vídeo], 1930, Universum Film (UFA)

Descarregado de: <https://www.youtube.com/watch?v=o7gIiBl0ZJM>

**Fig.81** <http://www.jazzageclub.com/fashion/mae-west-and-the-gowns-for-she-done-him-wrong-1933-the-film-version-of-diamond-lil-1928/>

**Conjunto de figs.82, 83, 84** (minutos: 38:06, 38:29, 40:25, respetivamente) *Night after Night* [Ficheiro em video .AVI], 1932, Paramount Pictures

**Fig.85** <http://www.artslant.com/global/artists/show/41707-william-klein>

**Fig.86** <http://www.doctormacro.com/movie%20star%20pages/Hayworth,%20Rita-Annex.htm>

**Conjunto de Figs.87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94** (minutos: 00:28, 00:31, 00:53, 01:24, 02:30, 05:31, 08:32, 08:51, respetivamente) *Gilda* [Excerto em vídeo], 1946, Columbia Pictures Corporation

Descarregado de: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_LVHShcf-UU](https://www.youtube.com/watch?v=_LVHShcf-UU)

**Fig.95** <http://ultimasonline.com/index.php/cultura/12510-primeiro-orgasmo-feminino-em-cinema>

**Conjunto de Figs.96, 97** (minutos: 29:17, 01:30:12, respetivamente) *The Strange Woman* [Ficheiro em vídeo], 1946, Hunt Stromberg Productions, Mars Film Corporation

Descarregado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Z4t4io4OoDE>

**Fig.98** [http://www.doctormacro.com/Movie%20Summaries/K/Killers,%20The%20\(1946\).htm](http://www.doctormacro.com/Movie%20Summaries/K/Killers,%20The%20(1946).htm)

**Conjunto de Figs.99, 100** (minutos: 00:43, 01:23, respetivamente) *The Killers* [Trailer], 1946, Mark Hellinger Productios, Universal Pictures

Descarregado de: <https://www.youtube.com/watch?v=mR99pjMIZ4E>

**Fig.101** <http://www.fanpop.com/clubs/bette-davis/images/140726/title/bette-davis-photo>

**Conjunto de Figs.102, 103** (minutos: 01:22, 01:40, respetivamente) *Dangerous* [Trailer] , 1932, Warner Bros.

Descarregado de: <https://www.youtube.com/watch?v=FGKEyUBLrpk>

**Fig.104** <http://second sightcinema.com/a-viewers-guide-how-to-watch-the-strange-love-of-martha-ivers-1946/>

**Conjunto de Figs. 105, 106, 107, 108** (minutos: 01:32:21, 01:32:59, 01:33:15, 01:33:16, respetivamente) *The Strange Love of Martha Ivers* [Ficheiro em vídeo], 1946, Hal Wallis Productions

Descarregado de: <https://www.youtube.com/watch?v=wHVGP8S984c>

**Fig.109** <http://www.epixirimatias.gr/2015/01/83.html>

**Fig.110** <https://pt.pinterest.com/pin/51932201927059772/>

**Conjunto de Figs.111, 112, 113, 114, 115, 116** (minutos: 01:26:25, 01:26:35, 01:26:41, 01:26:51, 01:27:03, 01:27:04, respetivamente) *And God Created Woman* [Ficheiro em vídeo], 1956, Cocinor, Iéna Productions, Union Cinématographique Lyonnaise (UCIL)

Descarregado de: [https://www.youtube.com/watch?v=RvIxUM\\_9K3k](https://www.youtube.com/watch?v=RvIxUM_9K3k)

**Fig.117** <http://www.lagaceta.com.ar/nota/645150/cine/isabel-coca-sarli-hoy-cumple-80-anos.html>

**Conjunto de Figs.118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126** (minutos: 00:34, 00:41, 00:43, 00:55, 01:32, 01:38, 01:41, 01:52, 02:51, respetivamente) *Fuego* [Excerto em vídeo], 1969, Sociedad Independiente Filmadora Argentina (S.I.F.A.)

Descarregado de: <https://www.youtube.com/watch?v=6cajcVqYPqY>

**Fig.127** <http://ropausada.tumblr.com/post/20180615134/iloveretro-allison-hayes-in-attack-of-the-50>

**Conjunto de Figs.128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138** (minutos: 18:01, 18:03, 18:04, 18:08, 18:09, 22:02, 22:03, 22:06, 22:09, respetivamente) *The Undead* [Ficheiro em vídeo], 1957, American International Pictures (AIP), Balboa Productions

Descarregado de: [https://www.youtube.com/watch?v=NngRsNI\\_crM](https://www.youtube.com/watch?v=NngRsNI_crM)

**Fig.139** <http://www.monologuedb.com/dramatic-female-monologues/cleopatra-cleopatra/>

**Conjunto de Figs.140, 141, 142, 143** (minutos: 00:09, 00:42, 01:09, 01:48, respetivamente) *Cleopatra* [Trailer], 1963, Twentieth Century Fox Film Corporation, MCL Films S.A., Walwa Films S.A.

Descarregado de: <https://www.youtube.com/watch?v=3DdE5sQ4N9k>

**Fig.144** [http://www.movpins.com/dHQwMDU1MzA0/pit-and-the-pendulum-\(1961\)/](http://www.movpins.com/dHQwMDU1MzA0/pit-and-the-pendulum-(1961)/)

**Conjunto de Figs.145, 146, 147, 148, 149, 150** (minutos: 03:05, 01:49, 03:12, 13:39, 14:01, 15:14, respetivamente) *Black Sunday* [Ficheiro em vídeo], 1960, Galatea Film, Jolly Film, Alta Vista Productions

Descarregado de: <https://www.youtube.com/watch?v=EssyEkxr058>

**Fig.151** <http://www.the-movie-portal.com/tamara-2005/>

**Fig.152** <http://terrordaves.com/2012/05/09/pam-grier-larger-than-life/>

**Conjunto de Figs. 153, 154, 155, 156, 157** (minutos: 00:18, 00:20, 00:27, 00:35, 00:52, respetivamente) *Coffy* [Trailer], 1973, American International Pictures (AIP)

Descarregado de: <https://www.youtube.com/watch?v=L3DPuPILahg>

**Fig.158** <http://sonofcelluloid1.blogspot.pt/2014/10/what-halloween-means-to-me-14-dyanne.html>

**Conjunto de Figs.159, 160, 161, 162, 163, 164, 165** (minutos: 44:00, 44:37, 45:26, 46:11, 46:40, 46:46, 46:52, respetivamente) *Point of Terror* [Ficheiro em vídeo], 1973, Jude Associates

Descarregado de: <https://www.youtube.com/watch?v=3RcPE9THSCA>

**Fig.166** <http://cinema.theiapolis.com/movie-156N/howling-ii-your-sister-is-a-werewolf/gallery/howling-ii-your-sister-is-a-werewolf-1104862.html>

**Conjunto de Figs.167, 168, 169** (minutos: 01:17, 01:35, 01:38, respetivamente) *Howling II* [Trailer], 1985, Hemdale Film, Cinema '84/Greenberg Brothers Partnership

Descarregado de: [https://www.youtube.com/watch?v=PhZ9uAPiI\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=PhZ9uAPiI_8)

**Fig.170** <http://www.movie25.sr/watch-sharon-stones-love-scene-from-basic-instinct-online/>

**Conjunto de Figs.171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179** (minutos: 27:22, 27:36, 27:37, 27:41, 27:44, 01:09:17, 01:09:19, 01:10:07, 01:10:27, respetivamente) *Basic Instinct* [Ficheiro em vídeo .AVI], 1992, Carolco Pictures, Canal +

**Fig.180** [http://sohollywoodchic.blogspot.pt/2012/01/2000s-y2ks\\_18.html](http://sohollywoodchic.blogspot.pt/2012/01/2000s-y2ks_18.html)

**Conjunto de Figs.181, 182, 183, 184, 185, 186, 187** (minutos: 15:41, 16:15, 37:39, 37:42, 38:15, 38:29, 38:25, respetivamente) *Charlie's Angels* [Ficheiro em vídeo .AVI], 2000, Columbia Pictures Corporation, Flower Films (II), Tall Trees Productions

**Fig.188** [http://www.superiorpics.com/angelina\\_jolie/movie-picture/angelina\\_jolie\\_original\\_sin\\_001.html](http://www.superiorpics.com/angelina_jolie/movie-picture/angelina_jolie_original_sin_001.html)

**Conjunto de Figs.189, 190, 191, 192** (minutos: 12:04, 14:57, 22:56, 23:34, respetivamente) *Original Sin* [Ficheiro em vídeo], 2001, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Hyde Park Entertainment, Via Rosa Productions

Descarregado de: <https://www.youtube.com/watch?v=p8dGDO-mX7o>

**Fig.193** <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-28504/trailer-19536302/>

**Conjunto de Figs.194, 195, 196, 197, 198, 199, 200** (minutos: 24:55, 24:58, 01:14:47, 01:15:00, 01:15:53, 01:17:09, 01:17:21, respetivamente) *Malena* [Ficheiro em vídeo. AVI] 2000, Medusa Film, Miramax, Pacific Pictures

**Fig. 201** <http://www.cinema.de/bilder/jodi-lyn-okeefe,1558611.html>

**Conjunto de Figs.202, 203, 204, 205** (minutos: 00:18; 00:34; 00:58; 01:03) *Devil in the Flesh II* [Trailer], 2000, Alliance Atlantis Communications, Unapix Entertainment Productions

Descarregado de: <https://www.youtube.com/watch?v=-DZLCyD-Ewo>

**Fig.206** <http://www.studentpulse.com/articles/88/an-analysis-of-billy-wilders-double-indemnity>

**Fig.207** <http://m.imdb.com/title/tt0119488/mediaindex>

**Fig.208** (minuto: 08:20) *Double Idemnity* [Ficheiro em vídeo .AVI], 1944, Paramount Pictures

**Fig.209** (minuto: 18:23) *Double Idemnity* [Ficheiro em vídeo .AVI], 1944, Paramount Pictures

**Fig.210** (minuto: 24:12) *Double Idemnity* [Ficheiro em vídeo .AVI], 1944, Paramount Pictures

**Fig.211** (minuto: 01:24:30) *Double Idemnity* [Ficheiro em vídeo .AVI], 1944, Paramount Pictures

**Fig.212** (minuto: 01:40:40) *Double Idemnity* [Ficheiro em vídeo .AVI], 1944, Paramount Pictures

**Fig.213** (minuto: 01:45:54) *Double Idemnity* [Ficheiro em vídeo .AVI], 1944, Paramount Pictures

**Fig.214** (minuto: 51:35) *Double Idemnity* [Ficheiro em vídeo .AVI], 1944, Paramount Pictures

**Fig.215** (minuto: 10:58) *L.A.Confidential* [Ficheiro em vídeo .AVI], 1997, Regency Enterprises, Wolper Organization, Warner Bros.

**Fig.216** (minuto: 43:11) *L.A.Confidential* [Ficheiro em vídeo .AVI], 1997, Regency Enterprises, Wolper Organization, Warner Bros.

**Fig.217** (minuto: 01:47:17) *L.A.Confidential* [Ficheiro em vídeo .AVI], 1997, Regency Enterprises, Wolper Organization, Warner Bros.

**Fig.218** (minuto: 02:12:33) *L.A.Confidential* [Ficheiro em vídeo .AVI], 1997, Regency Enterprises, Wolper Organization, Warner Bros.

**Fig.219** [https://en.wikipedia.org/wiki/Femme\\_Fatales\\_\(TV\\_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Femme_Fatales_(TV_series))

**Fig.220** <http://www.imdb.com/title/tt1841108/>

**Fig.221** <http://www.amazon.com/Femme-Fatales-Season-Tantit-Phoenix/dp/B00CFK5J9U>

**Fig.222** <http://www.ochaplin.com/2013/01/por-onde-andam-as-vampiras-de-coppola.html>

**Fig.223** <http://forum.cinemaemcena.com.br/index.php?/topic/3823-a-hora-do-espanto-remake/page-7>

**Fig.224** <http://vansromero.blogspot.pt>

**Fig.225** <http://www.qqzzhh.com/haokan/oumei/9722.html>

**Fig.226** <http://ok.ru/profile/553889103717/statuses/64301912520037>

**Conjunto de Figs.227, 228, 229, 230** <http://bplusmovieblog.com/2012/09/09/ranking-disney-the-little-mermaid-1989/>

**Fig.231** [http://sheissmallsheishappy.blogspot.pt/2015/01/small-and-happy-disney-friday\\_29.html](http://sheissmallsheishappy.blogspot.pt/2015/01/small-and-happy-disney-friday_29.html)

**Conjunto de Figs.232, 233, 234** (minutos: 02:23, 04:33, 04:54, respetivamente) *Nurse* [Ficheiro em vídeo .AVI], 2013, Lions Gate Entertainment

**Conjunto de Figs.235, 236** (minutos: 04:03, 32:09, respetivamente) *Nurse* [Ficheiro em vídeo .AVI], 2013, Lions Gate Entertainment

## Anexo 1:

- Anotações sobre o documentário: *The Pervert's Guide To Cinema*

### 2º ANO MESTRADO - PROJECTO!

#### Sexo/Morte

O Guia do Pervertido para o Cinema

\* The Pervert's guide to cinema \*

"Cinema é a mais perversa das Artes"

Não nos dá o que desejamos

Ele nos diz como desejar

Filósofo e Psicanalista → Slavoj Žižek

#### 1ª parte:

Possessed (1931) ► passa o combóio (espectadora que contempe a magia da Tela

→ Tela dos seus sonhos

Cinema na sua forma mais pura. (realidade)

Matrix (1999) ► escolha entre 2 pílulas (azul e vermelha) Žižek quer 3ª pílula (realidade dentro da ilusão) (ficção)

Birds (1963) ► Žižek para entendermos os filmes de Terror "Imaginemos a mesma história, mas sem o elemento de horror" → isto é o ~~pro~~ background  
"Pergunta óbvia e estúpida" num filme em que o ator está dividido entre um romance e o amor da mãe

PORQUE É QUE OS PÁSSAROS ATACAM?

Invasão súbita de uma dimensão exterior, que literalmente rasga em pedacinhos a realidade.

→ Não nascemos perfeitamente na realidade

(Temos que nos inserir de acordo a "simbolismos etc.)

Quando saímos fora disso, a realidade desintegram-se



O ataque representa a interrupção explosiva do Super-eu materno, da figura materna decidida a evitar o que tenta evitar a relação sexual.

PÁSSAROS → energia pura e incestuosa em estado puro.

PSYCHO (1960) ► disposição em 3 níveis na casa da mãe  
→ 1º andar → Piso térreo → Porão (3 níveis subterrâneos humanos)

Super-eu (mãe morta) → Eu, Norman (comporta-se como um filho normal) → Id (reservatório de suas pulsões ilícitas)

Quando transpõe a mãe (Super-eu → Id)  
Freud → Super-eu e Id estão intimamente ligados

Mãe, 1ª como figura autoritária  
"Como pode fazer isso sempre?"  
"Não se envergonha?"  
"Isso é uma dispersão"  
"Acho-me sucubina?"  
Obseno + bombarda - nos com ordens impossíveis e ni de nós quando não conseguimos responder às suas demandas (louco obseno) (quase sempre controlado)

DUCK SOUP (1933) ► Psicorrealismo incorporado nas relações entre personagens, 3 núcleos: Groucho, Chico, Harpo → tudo

Harpo → popular, hiperatividade nervosa, Super-eu  
Chico → racional, egoísta, calcula o tempo todo, Freud/des, que os outros são estúpidos, Id

MONKEY BUSINESS (1931) ► Id na sua ambiguidade mais radical

Harpo → infantilmente inocente → só consegue divertir-se, adora e brinca com crianças, etc.

Nos ao mesmo tempo está possuído por uma espécie de mal primordial → tempo todo agressivo, combinando

linha entre corrupção absoluta e inocência → Id.

THE EXORCIST\* (1973) ► A voz não é própria do ser humano. Vem de algum ponto do meio do nosso corpo.

Inicialmente → menina. Depois → possuída.

QUEM POSSUI?

Uma voz numa dimensão obscena.

1º filme sobre a dimensão traumática da voz em que a voz flutua como uma presença traumática. Temida, que deforma a realidade com a sua angústia.

O TESTAMENTO DO DR. HABUSE (1931) Alemanha de Fritz Lang.

Não se vê a personagem, só se escuta a voz.

ALIEN (1979) de Ridley Scott.

Bicho de feições malignas a sair pela força.

Há um desequilíbrio fundamental entre a nossa energia psíquica (denominada "lúbro" por Freud).

energia imortal inesgotável que persiste para além da vida e da morte, a eterna realidade, finita e mortal do nosso corpo.

\* "Help" no corpo da menina → Não se trata apenas do sereno patologicamente possuído por fantasmas.

Lição que devemos aprender e que os filmes tentam evitar: É que nós mesmos somos os alienígenas que controlamos o nosso corpo.

A humanidade significa que alienígenas controlam nossos corpos animais.

O Nosso "Eu", nossa função psíquica, é uma força alienígena que distorce e controla os nossos corpos.

THE GREAT DICTATOR (1940) de Charles Chaplin.

► Chaplin interpreta 2 personagens no filme.

→ simples e bonito ao barbeiro judeu.

→ duplo maligno, Hynkel, o ditador - Hitler.

Barbeiro judeu → figura de vagabundo (representa cinema mudo).

Personagens mudos como personagens de desenho animado.

Não conhecem morte nem sexualidade. Ignoram o sofrimento.

Simplemente vivem as suas pulsões ocultas e egoístas. Nós os despedaçamos, eles se regerem. Não há finitude ou mortalidade.

(Tipo Tom & Jerry, Coyote...)

Há mal; mas um mal ingênuo e bom.

Com o som conseguimos: interioridade;

profundidade, culpa, remorso... → o complexo universo

Problema do filme não é apenas político (totalitarismo...)

→ COMO LIVRAR DA DIMENSÃO ATERRADORA DA VOZ?

ou como não nos podemos livrar dela, como domesticá-la?

Como transformá-la num meio de expressão de humanidade, amor, etc.

Prendem o vagabundo a pensar que é Hitler e ele tem que falar para uma multidão.

A música que toca quando os conquistam com o seu discurso, é

o mesmo que toca quando Hitler sorri que conquistou o mundo.

→ Abertura da ópera de Wagner "Lohengrin" ←

Reflexão da música; o que serve para o mal e bem.

ou ambíguos - não podemos estar seguros com a música.

MULHOLLAND DR. (2002) de David Lynch ► Cena

em que uma mulher está no palco a cantar, de repente, por exaustão, cai e a música continua.

É um playback; gravação.

Nos enquanto estávamos confusos, confrontamos a eterna dimensão de um objeto parcial autônomo.

ALICE IN WONDERLAND (1951) → gato desaparece e continua a sorrir.

Quando a imagem desaparece e permanece apenas alguns órgãos do corpo → "pulsão de morte" (Freud).

representa a dimensão daquilo que em filmes é "morte-viva".

Terreno tipo Stephen King, chamamos morte-viva.

THE RED SHOES (1948) ► Sobre uma bailarina.

A sua paixão pela dança materializa-se nos sapatinhos que a controlam. (objeto morto-vivo).

THE STRANGE LOVE (1964) de Stanley Kubrick ► Objeto que melhor se "destaca" punho/mão.

Próprio núcleo da personalidade.

FIGHT CLUB (1999) de David Fincher ► Cena profunda

libertadora (punho com "vida própria") Antes de ir ao trabalho precisamos de nos "entender" com nós próprios. EX. HEFE...

Sempre um conflito entre mim e o meu duplo.

DEAD OF NIGHT (1945) ► Verbalmente que fala com o

do seu boneco. Num explosão de violência destrói o boneco.

No final acorda no hospital e começa a falar com a voz

distorcida do boneco.

"A forma de nos livrarmos de um objeto

autônomo é nos tornarmos nele!"



THE CONVERSATION (1974) ▶ Assassinato do marido observado da varanda à frente pelo detetive Gene Hackman. Quando vê através da fenda da janela (que funciona como uma tela) passa para real aquilo que apenas escute.

BLUE VELVET (1986) de David Lynch ▶ O apartamento é um lugar infernal → um lugar em que toda a violência moral ou social parece ter sido suspensa. Onde tudo é possível. Sexo massoquista; obscenidade; nível baixo dos desejos.

Tudo se concentra num local como este  
Visão de criança → inocente; apenas pelo que vê do armário e ouve, imagina...

Frank ~~Jeffrey~~ → fantasia como se fosse um suplemento fantasmagórico à falta da autoridade paternidade real (pai morre no início do filme com um ataque de coração).

CONCLUSÃO: aqui para convencer o observador invisível de que o pai é potente para camuflar a impotência do pai.

2º modo de leitura da cena → espetáculo ridículo e violento montado pelo pai para convencer o filho do seu poder, da sua potência extrema.

3º modo de leitura → foco em Dorothy  
Não por ser violentada como se pensa mas pela sua passividade. Jack como tentativa desesperada de ajudar Dorothy - despertar a sua latência, trazer-la à vida.

Se Jack é o fantasma de alguém - talvez seja o de Dorothy. Entrelaçamento de fantasmas estranho → os laços da mesma cena.

VERTIGO (1958) de Alfred Hitchcock ▶ Plano em que vemos Scottie na posição de voyeur, observar através de uma fresta. É como se Madeleine estivesse lá, na realidade comum, enquanto Scottie observa de um espaço misterioso, de algum tipo obscuro do mundo subterráneo.

THE CONVERSATION (1974) ▶ olhar e devolução do de um objeto (ex. real)

PSYCHO (1960) ▶ real → olho é a janela da alma mas e se não houver alma por detrás do olho? E se olho for apenas uma fenda através da qual percebemos apenas o abismo do mundo subterráneo?

\* Através dessas fendas vemos como as forças ocultas controlam a mente. Na nossa mente mais elementare sabemos que para dar a descarga na sanita, os excrimentos passam para outro "mundo", se voltassem ao de cima seria catastrófico. (Sanita, ven sangue ao de um Hitchcock, goza várias vezes com essa cena).

PSYCHO THEATRICAL TRAILER (1960) ▶ limpeza do caso de banho (meticulosamente). Nível 0 → limar os vestígios de uma mancha.

Dos principais aspectos de Hitchcock, não só a realidade os aspectos que o podem desmantelar.

"O desejo é uma ferida da realidade" → 1º ataque (B)

▶ A ARTE DO CINEMA CONSISTE EM PROVOCAR DESEJO, EM JOGAR COM O DESEJO. MAS AO MESMO TEMPO, MANTENDO-O A UMA DISTÂNCIA SEGURA DOMESTICANDO-O, TORNANDO-O PALPÁVEL. ◀

2ª Parte:

Quando se trata de sexualidade, não se trata só quem pratica e preciso haver sempre um elemento masculino.

Quando alguém durante o acto sexual se sente estorçado por movimentos repetitivos que está a fazer e porque p

o elemento fantasmático.

MATRIX (1999) ▶ Cena em que Neo desperta do seu sono na Matrix e toma consciência de que é um feto.

Imerso em líquido, conectado à realidade virtual; como objecto passivo e com a sua energia a ser sugada.

→ Mas porque a Matrix precisa da nossa energia? <sup>reivindicar-la.</sup>

→ Porque a energia precisa da Matrix?

libido, nosso prazer universo virtual das fantasmas

Porque não gozar directamente e precisamos de um suplemento virtual?

A nossa libido precisa de uma ilusão para se manter.

SOLARIS (1972) de Andrei Tarkovsky ▶ ficção científica máquina Id. História de Kelvin que é lançado para o espaço na órbita de Solaris (um planeta recém descoberto); estranhas coisas acontecem; cientistas enlouquecem; Kelvin descobre que este planeta consegue realizar directamente os nossos mais profundos traumas, sonhos, medos e desejos.

O lado mais profundo da nossa intimidade.

Mother faleceu, então aparece aqui como espectral, fixa-se nele como uma presença sombria. (desejo masculino)

VERTIGO (1958) ▶ Aparências Triunfam sobre realidade

A ideia de mulher fatal possui-nos. → representa a morte

"O fascínio da beleza é sempre o véu que encobre um pesadelo"

O mau dos abismos, não é o físico mas o das profundezas de uma outra pessoa.

Filósofos decepcionam como "a noite do mundo" quando

olhamos nos olhos de outra pessoa e vemos o abismo

Esta é a verdadeira espiritual que nos aproxima de si.

Plano de Perfil → Plano chave de todo o filme

não consegue encarar de frente)

"Confrontar a subjetividade significa confrontar a

A mulher é o sujeito. A masculinidade uma fantasia

pesadela → fantasia realizada

sustentada por uma violência extrema

No caso de Scottie é a remodelagem brutal de Judy (para

Processo de mortificação)

"A única boa mulher, é a mulher morta". ditado

MULHOLLAND DR. (2002) ▶ Nos filmes de David L

escuridão é realmente escura

E a luz é insuportavelmente ofuscante

WILD AT HEART (1990) de David Lynch ▶ O

mesmo.

Sensações exageradamente intensas, é como

da própria tela, ameaçassem transbordar a

avistar com eles.

Mais uma vez, o espaço da fantasia (ficcional) nos

Torna-se muito intenso e alcança-nos enquanto

deixar, o ponto de perdermos o distanciamento

\* Trata do real brutal lá fora que nos perturba

uma beleza clara)

BLUE VELVET (1986) ▶ Início do filme → ci

florida, normal e típica, até que um pai do f

regava o jardim, tem um ataque cardíaco. P

de se filmar ambulâncias etc, Lynch filma

da relva. Quando a autoridade paterna des



o elemento fantasmático.

**MATRIX (1999)** ▶ Cena em que Neo desperta do seu sono na Matriz e toma consciência de que é um feto.

Imerso em líquido, conectado à realidade virtual; como objecto passivo e com a sua energia a ser sugada.

→ Mas porque a Matriz precisa da nossa energia?

→ Porque a energia precisa da Matriz?

libido, nosso prazer universo virtual das fantasias  
Porque não gozar directamente e precisar-se de um suplemento virtual?

A nossa libido precisa de uma ilusão para se manter.

**SOLARIS (1972)** de Andrei Tarkovsky ▶ ficção científica máquina Id. História de Kelvin que é lançado para o espaço na cidade de Solaris (um planeta recém descoberto); estranhas coisas acontecem; cientistas enlouquecem; Kelvin descobre que este planeta consegue realizar directamente os nossos mais profundos traumas, sonhos, medos e desejos.

O lado mais profundo da nossa intimidade.

Mother fala-se; então aparece aqui como spectral, fixa-se nele como uma presença sombria. (desejo masculino)

**VERTIGO (1958)** ▶ Aparências Triunfam Sobre Realidade

A ideia de mulher fatal possui-nos. → representa a morte

"O fascínio da beleza é sempre o véu que encobre um pesadelo"

O maior dos abismos, não é o físico; mas o das profundezas de uma outra pessoa.

Filósofos descrevem como "a noite do mundo" quando

olhamos nos olhos de outra pessoa e vemos o abismo. Esta é a verdadeira espiritual que nos arcastra para de si.

Plano de Perfil → Plano chave de Todo o filme (se não consegue encarar de frente)

"Confrontar a subjectividade significa confrontar a femi

A mulher é o sujeito. A masculinidade uma fantasia pesadelo → fantasia realizada

Sustentado por uma violência extrema

No caso de Scottie é a remodelagem brutal de Judy (para o processo de masculinização)

"A única boa mulher, é a mulher morta". ditado

**MULHOLLAND DR. (2002)** ▶ Nos filmes de David Lynch

escuridão é realmente escura.

E a luz é insuperavelmente ofuscante.

**WILD AT HEART (1990)** de David Lynch ▶ O fogo

mesmo. Sensações exageradamente intensas, é como se a própria tela, armassem transbordar a tela arcastrando com eles.

Mais uma vez, o espaço da fantasia (ficcional) nasce torna-se muito intenso e res alcança-nos enquanto deixamos, o ponto de perdermos o distanciamento

\* Trata do real brutal lá fora que nos perturba uma beleza clara)

**BLUE VELVET (1986)** ▶ Início do filme = cidade

florida, normal e típica, até que um pai de família

regava o jardim. Tem um ataque cardíaco. No

de se filmar ambulâncias etc, Lynch filma um

da relva. Quando a autoridade paterna desma

No fim quando o homem quer matar outro e diz "Sonho contigo..." → universo freudiano, escapar para o sonho para evitar um impasse na vida real. Sonhos são para quem não é forte o suficiente para enfrentar a realidade e vice versa.

**LOST HIGHWAY (1997)** de David Lynch ▶ mesma versão do Mulholland Drive.

Interessantes em como apresentam as duas dimensões, realidade e fantasia (lado a lado horizontalmente)

Casal em que ele durante o acto sexual paracasa e o que recebe dela são palmadinhas nas costas. Após a la morte num acto de frustração, o protagonista entra no seu espaço fantasmático, onde se reinventa a si próprio e todo o seu entorno social.

Num "universo" que encontramos nos filmes noir

2ª etapa → fantasmático e desintegrar-se, mais ainda não de volta à realidade; Espaço intermédio (de uma certa videira, primordial, de dispoção, confusão ontológica...)

Este é o momento mais subversivo, o verdadeiro horror desses filmes.

Ponto essencial do filme: Enigma do desejo feminino

**BLUE VELVET (1986)** ▶ Enigma da subjectividade feminina é um vazio entre causa e efeito

**PERSONA (1966)** de Ingmar Bergman ▶ Uma das histórias mais eróticas da história do cinema, quando uma rapariga conta a outra muda, uma enigma que se possui há anos atrás, mas sem flashbacks, só palavras

O máximo da sedução sexual reside nas palavras

**IN THE CUT (2003)** de Jane Campion ▶ Trágica da pornografia → tenta ser tão realista quanto possível, mas precisa manter um suporte fantasmático mínimo.

**EYES WIDE SHUT (1999)** de Stanley Kubrick ▶ Cena os

terreno fantasmático, não conta o facto de o ter tratado, o facto de ter pensado em trair. O filme passa pelo facto de Tom Cruise se tentar livrar ao nível da fantasia dela, o que termina num fracasso

O filme trata de como a fantasia masculina não consegue alcançar a fantasia feminina → desejos a mais na feminina, o que é uma ameaça à identidade masculina.

**WILD AT HEART (1990)** de David Lynch ▶ Bobby Peru entra

num quarto em que a rapariga está a descansar, e tem registos... Um violento, outra diverção (suscitar a fantasia para então recusar o acto, tem como resultado uma do tacto psicológica total). Violação mental, pior que física

**THE PIANO TEACHER (2001)** ▶ equilíbrio Ténue en

realidade e o fantasmático da nossa actividade sexual. No meio do filme é provavelmente o acto sexual mais do

mente da história do cinema.

**THREE COLOURS: BLUE (1993)** ▶ Maior perda é

quando todas as coordenadas da realidade se desint (mundo falado... só depois descobriu que era vítima de traição)

No fim, cena de fazer amor entre ostaros e Teresa → São

que são a juntar as coordenadas para voltar à realidade



Só podemos suportar o acto sexual através da fantasia. Música com função de ocultar o abismo da angústia. Marx diz que a música é como a religião: Opio para o povo. O filme representa a fantasia reconstruída, que sustenta a nossa relação com o mundo.

**THE BIRDS (1983)** ▶ Silêncio traduz angústia. Quando a mãe encontra o vizinho morto no chão sem olhos por causa dos pássaros. Freud "A única emoção que não engana é a angústia. Todas as outras são falsas".

Cinema como uma arte que retrata o mundo inacabado que vivemos. **ALIEN: RESURRECTION (1997)**

### 3ª Parte

**DOGVILLE (2003)** de Lars von Trier ▶ Filme em que se passa todo num cenário e mesmo assim não perde a ilusão. "Há algo real na ilusão, mais real que a realidade por trás dela".

**THE WIZARD OF OZ (1939)** de Victor Fleming ▶ A lógica da desmistificação não é suficiente.

**PARADOXO do Cinema:** Nós sempre acreditamos de uma forma mais condicional. Sei que é uma falsidade mas permito ser emocionalmente afectado.

**FRANKENSTEIN (1931)** de James Whale ▶ No início alertamos da tensão que vamos ter no filme.

**THE TEN COMMANDMENTS (1956)** ▶ Breve resumo à história e ao que se passa no filme?

**LOST HIGHWAY (1997)** de David Lynch ▶ Acesso ao nosso mundo interior (género de um director topográfico) **HOMEM MISTERIOSO** → O que mete medo? Tem qualquer intenção demoníaca, maligna ou algo? É o facto de parecer enxergar "através de nós".

Hitchcock → obcecado pelo tema na manipulação de emoções. O seu sonho era um futuro sistema ligado a uma máquina e apenas carregar num botão para uma determinada emoção.

O que directores como Hitchcock, Tarantino, Kieslowski e Lynch têm em comum?

Uma certa autonomia em relação à forma cinematográfica. A forma possui uma mensagem própria.

**SABOTEUR (1942)** Hitchcock ▶ o mesmo tema vis repetido.  
**REAR WINDOW (1954)**  
**TO CATCH A THIEF (1955)**  
**NORTH BY NORTHWEST (1959)**  
**VERTIGO (1958)** ▶

**BIRDS** → Quando ocorre o incêndio no posto da gasolina dá-se uma visão geral... Era a dos pássaros.

**PSYCHO (1960)** → Planos...

**STAR WARS, EPISODE III - REVENGE OF THE SITH (2005)** de George Lucas ▶ Imortalidade

Imortalidade é o nosso verdadeiro pecado, não a morte. Imagens da transformação em Dark Vader, tem ligação a Poema a dar à luz → ser pai.

Respiração → Pai freudiano, obscuro... Pai que não quer morrer.

**BLUE VELVET (1986)** ▶ Frank é a eterna figura paterna ridiculamente obscuro.

**LOST HIGHWAY (1997)** ▶ figuras parentais ridículas são o ponto de central de quase todos os filmes de Lynch.

**DUNE (1984)** Lynch ▶ São o falso (ex. como no Rei) aqui não precisa.

Por fim, essas figuras são sacrificadas.

**KUBANSKI & KASAKI (1949)** ▶ Stalin que personificava a austeridade comunista: terror e musical.

Novamente **SUPERMAN** → não é apenas o terror excessivo; é a também a obscuridade e o riso.

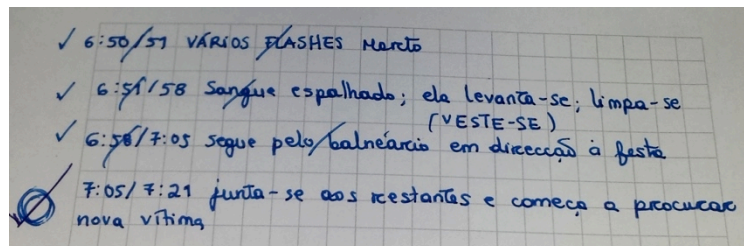
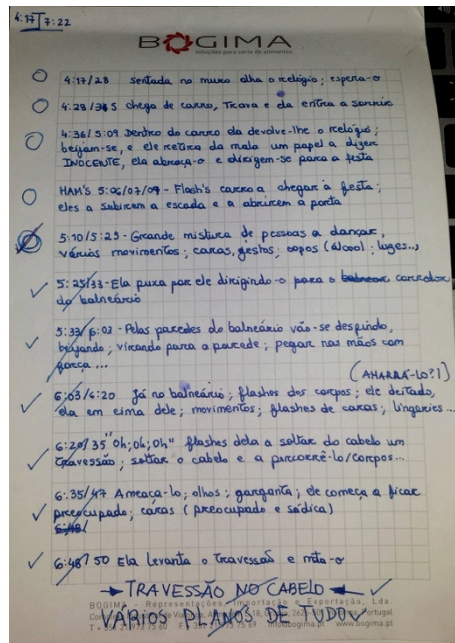
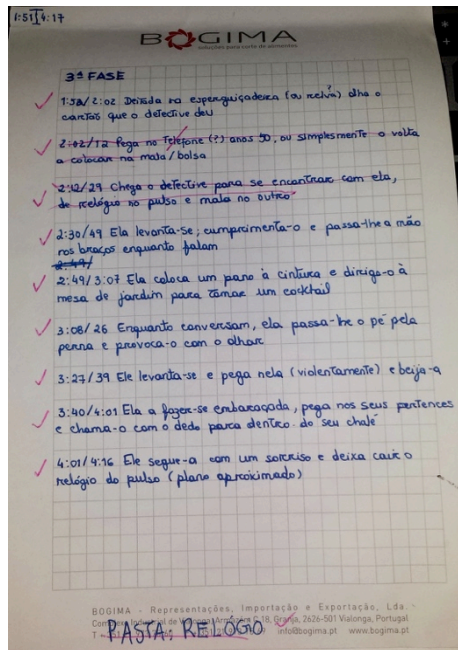
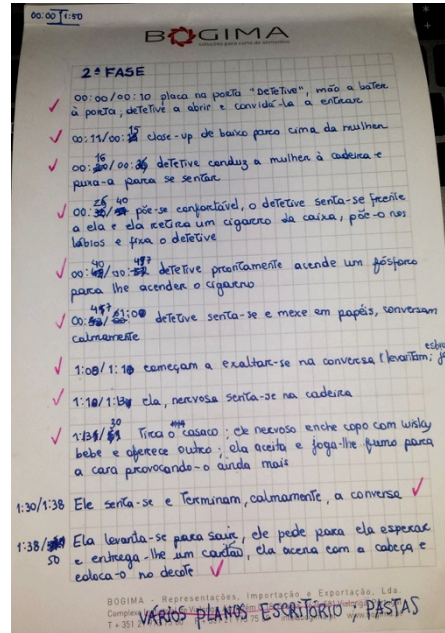
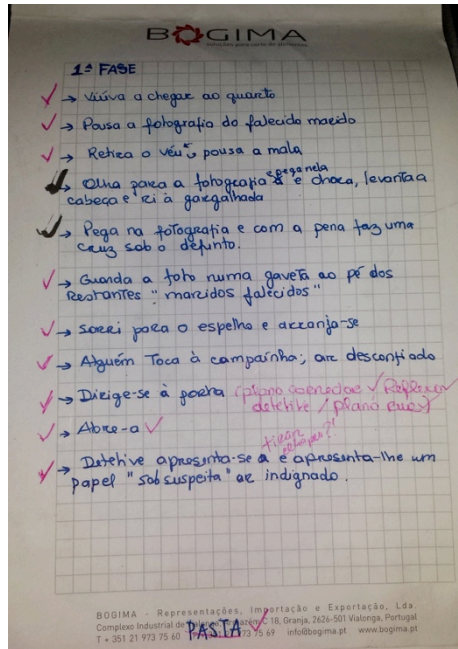
Sergei Eisenstein → anteviu essa ligação.

**IVAN THE TERRIBLE: PART 2 (1958)** Sergei Eisenstein

No era de Stalin, no final do filme Egai, Ivan

## Anexo 2:

### - Storyboard do filme/videoclip





**Anexo 3:**

- Cartaz “Festa Temática: *Sin City – A Dame To Kill For*”



